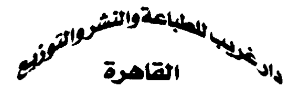
مقدمة فى

علم الجمال وفلسفة الفن

تأليف

دكتورة أميرة حلمى مطر

الطبعة الثالثة



الـكـتـــاب : مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن

المؤلـــــف : د / أميرة حلمى مطر

رقـم الإيـداع : ١٣٤٦٢

الترقيم الدولى : I. S. B. N 977 - 215 - 362 - 9

الـنـــاشـــر : دار غـريـب لـلـطـبـاعـة والـنـشـر والـتـوزيـع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

الـتـــوزيـــع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣

محتويات الكتاب



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الأولى

هذه هى الطبعة الأولى لكتاب مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن، وقد ظهر منذ أكثر من عشر سنوات بعنوان مقدمة فى علم الجمال. وحين ظهر كان خلاصة محاضرات وجهتها للدارسين من طلاب الدراسات العليا فى كليات الفنون وطلاب الفلسفة قصدت به تزويد الدارس بمنهج يحيط بالمشكلات الأساسية والرئيسية فى علم الجمال الفلسفى وبحيث يتكون للدارس الإطار السليم لفهم قضايا هذا الفرع من فروع الفلسفة الذى يقف على حدود تأملات الفلاسفة وفكر المهتمين بقضايا الفن والأدب.

ومع اتساع وتنوع قراء هذا الكتاب وخبرتى بآرائهم رأيت أن أضيف إليه أجزاء عمقت بها أفكارى عن هذا العلم الذى يكون حلقة الوصل بين فكر الفلاسفة ونظريات نقاد الفن وتتمثل هذه الإضافة فى فصلين جديدين مع تعديلات فى المتن.

وبالله التوفيق فى كل الأحوال

أميرة حلمى مطر

المهندسين فى مارس ١٩٨٩

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثالثة

لسنوات عديدة تولينا فيها تدريس مادة علم الجمال رأينا ضرورة تزويد القارئ بمقدمة حاولنا فيها التركيز على القضايا الأساسية لهذا العلم.

وقد اقتضت إعادة طبع هذه المقدمة تعديلات وإضافات هامة خاصة فيما يتعلق بما جد على الساحة من أفكار جديدة كما يتضح فى الفصل الأخير من هذه الطبعة .

والله سبحانه وتعالى يوفقنا لما يفى بحاجة الدارس الجاد والقارئ المثقف .

وعلى الله قصد السبيل.

أميرة حلمى مطر

الدقى



Louvre, Paris

14 LEONARDO DA VINCI Mona Lisa

مونالیـــزا - لیوناردو دافنشی

الفصل الأول

علم الجمال تعريفه وموضوعه

لم تستقل فلسفة الجمال وتصبح فرعا من فروع الفلسفة إلا فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر. وقد وضح ذلك الفيلسوف الألمانى باومجارتن Baumgarten عندما عرف هذا الفرع باسم الأستطيقا Aesthetics وحدد موضوعه فى تلك الدراسات التى تدور حول منطق الشعور والخيال الفنى وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلى. ومنذ ذلك التاريخ تقريبا صار لعلم الجمال مجاله المستقل عن مجال المعرفة النظرية وعن مجال السلوك الأخلاقى وسار فى تأكيد هذا الاتجاه أيضاً الفيلسوف الألمانى الكبير عمانوئيل كانط Kant الذى انتهى إلى القول بأن الخبرة الجمالية لا ترجع إلى النشاط النظرى الذى يقوم به الذهن والذى يحدد شروط المعرفة فى علوم الرياضة والفيزياء كما لا ترجع إلى النشاط العملى الذى يحدد السلوك الأخلاقى المعتمد على الإرادة ولكنه يرجع إلى الشعور باللذة الذى يستند على اللعب الحر بين الخيال والذهن (1).

وليس معنى ذلك أن مشكلات علم الجمال لم تدرس قبل ذلك التاريخ، فالتفكير الفلسفى الذى عنى بتعريف الجمال والفنون الجميلة كان موجودا منذ عصر سقراط وحتى قبله فى اليونان.

وتعنى فلسفة الجمال بنظريات الفلاسفة وآراهم فى إحساس الإنسان بالجمال وحكمه به وإبداعه فى الفنون الجميلة كما تعنى بتفسير القيم الجمالية.

ولذلك لا يتم تفسير نظريات الجمال بغير الإشارة إلى نظريات الفن وتاريخ

---

(1) E.Kant. Critic of judjment.

الفنون على نحو ما تقتضى الفلسفة الأخلاقية البحث فى دوافع السلوك وغاياته أو يقتضى المنطق البحث فى تاريخ العلوم وطرق التفكير.

وتتميز فلسفة الجمال عند تناولها للفنون الجميلة وتاريخها، بأنها لا تتناول آثارًا ماضية بقدر ما تتناول العوامل والمؤثرات المكوّنة للوعى الجمالى عند الإنسان، هذا الوعى الذى تكون على مدى العصور، ذلك لأن لروائع الفن، والأدب قيمة دائمة، ويترتب على ذلك أن يصبح البحث فى تاريخ النظرية الجمالية بحثا فى مكونات الوعى الجمالى عند الإنسان ومظاهره المختلفة (١).

والجمال قد يدرك فى الطبيعة كما يدرك فى الفن ولكن إدراك الجمال الطبيعى لا يقتضى من الإنسان تدريبا معينا فهو إدراك مباشر مثله مثل الإدراك العادى للأشياء والموجودات ولكن حقيقة هذه الأشياء والموجودات تظهر بوضوح فى علم الطبيعة أو الفيزياء ، وكذلك يدرب إحساس الإنسان بالجمال بواسطة الفن كما يدرب إدراكه للواقع بواسطة العلم (٢).

فنحن نطمئن إلى المعرفة العلمية عندما نحاول فهم حقيقة الأشياء الموجودة فى الواقع وكذلك نطمئن إلى الرؤية المدربة بالفن عندما نحاول تفسير الجمال.

وعلم الجمال المعاصر يخرج الموضوع الطبيعى من مجال النقد الفنى لأنه ليس ثمرة الابتكار أو الإبداع الفنى فموضوعات الطبيعة كالزهور والبحار والطيور وإن كانت تثير بهجة الإنسان وإعجابه إلا أنها لا تكتسب قيمة جمالية إلا من خلال الذوق الفنى والرؤية المدربة التى تستخدمها مادة للتعبير الجميل.

وإذن فمن خلال التعبير الفنى يكتسب الجمال الطبيعى قيمة ويصبح موضوعاً للتذوق الفنى ولذلك يمكن أن يقال إن موضوع علم الجمال ليس هو الأشياء الجميلة التى ندركها بشكل مباشر بل هو أقرب إلى أن يكون تفسيرا للتعبير الجميل عن الأشياء سواء كانت طبيعية أو مستمدة من الحياة الإنسانية.

فمن خلال التعبير الجميل الفنى يظهر إحساس الإنسان وذوقه وقيمه، وكذلك

---

(1) B. Bosanquet, A History of Aesthetic G. Allen & Anwin. 1949 PP 1-3.

(2) Ibid.

يمكن لأى شىء سواء كان طبيعيًا أو صناعيًا أو موضوعا من الحياة العادية أن يتحول إلى موضوع له قيمة جمالية إذا أحسن الإنسان التعبير عنه.

فعلم الجمال يعنى إذن بالقيم الجمالية كما تبدو من خلال الأعمال الفنية، وفى هذا الموضوع يقول أحد كبار المفكرين فى علم الجمال الفرنسى [1].

يقـــول :

« إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية ، إلا عندما تنظر إليها من خلال فن من الفنون ، أو عندما تكون قد ترجمت إلى لغة أو إلى أعمال ابدعتها عقلية أو شكلها فن وتقنية Technique » .

ويقول بعبارة أخرى :

« إنه توجد فى تاريخ الفن طبيعات مختلفة بقدر ما وجدت من مدارس فنية مختلفة فالطبيعة فى حد ذاتها ، لا تدخل ميدان الأستطيقى L'Esthetique أو اللاستطيقى inésthetique بل إنها فى مجال تعوزه الصفة الأستطيقية Anésthétique وذلك على نحو ما نقول أخلاقى moral ، أى متفق ومبادئ الأخلاق. ولا - أخلاقى im moral أى لا يتفق ومبادئ الأخلاق، وما هو خارج نطاق القيم الأخلاقية amoral أو ما هو منطقى Logique أو لا - منطقى illogique وما يخرج عن نطاق المنطق allogique ومعنى هذا باختصار ، أن الجمال الطبيعى يتحول إلى موضوع للتذوق الفنى والحكم الجمالى من خلال الرؤية الإنسانية المدربة التى تتذوقه وتبدعه ولا تتخذ الأستطيقا الجمال الطبيعى موضوعا لها إلا بقدر ما يكون هذا الجمال الطبيعى مشكلاً من خلال فن من الفنون مجسداً فى تعبير فنى.

وموضوع الجمال وإن كان واضحا فيما يبدعه الإنسان من أشياء يجسد فيها ذوقه وإحساسه بالجمال فإنه يظهر أيضاً فيما نحبه ونفضله لا لمنفعة أو لهدف آخر غير ذاته ويقول الناقد الأمريكى ستفان كوبرن ببر. أستاذ الفلسفة بجامعة كاليفورنيا إن الأستطيقا أو علم الجمال هى بحث عن قوانين التذوق الجمالى ،

---

(١) شارل لالو : مبادئ علم الجمال ترجمة د/ مصطفى ماهر.

وموضوعها هو تلك الأشياء التى نحبها لذاتها فى حين أن باقى الأشياء الأخرى نحبها لأنها وسائل تحقق لنا أهدافاً أخرى وهو يبحث فى أبسط الأشياء التى نحبها كالصوت أو اللون أو الخط أو الإيقاع أو الكلمة ثم فى مركبات هذه البسائط الأولية فى الأعمال الفنية من عمارة ونحت وتصوير وموسيقى وأدب ورقص [1].

ولعل أقدر الناس على الإحساس والتعبير عن هذه البسائط الأولية هم كبار الفنانين وعظماء الشعراء. إذ يحدث عادة أن يرى الفنان مالا يراه غيره من عامة الناس من ألوان وأشكال وأصوات فى الطبيعة من معانى وأحداث فى الحياة فيحقق بفنه أو أدبه ما هو أشد جمالاً وتأثيرا فى النفوس من جمال الطبيعة أو موجودات العالم.

فشخصية « أناكرنينا » مثلاً فى رواية تولستوى تتحول بفضل براعة مؤلفها إلى حقيقة أشد وضوحا من آلاف المحبات من النساء اللاتى نراهن فى الواقع . وشخصية عطيل فى مسرحية شكسبير، أكثر خلوداً وتأثيرا من آلاف الرجال الذين تصيبهم الغيرة.

وقد يتخذ المصور فى الموضوعات البائسة أو الكريهة ما يدفعه لإبداع القيم الفنية الرائعة وأبلغ مثال لذلك لوحة « جرنيكا » لبيكاسو أو لوحة الحذاء البالى لفان جوخ أو هجاء الحطيئة وابن الرومى فى الشعر العربى.

القيم الجمالية :

ولقد إختلف النقاد والفلاسفة فى تعريفهم لطبيعة القيم الجمالية ومقاييسها كما اختلفوا فى تفسيرهم للقيم الأخلاقية ومقاييسها فقد يرجعون هذه القيم إلى عالم مثالى يفوق الواقع أو يرون أن مرجعها شعور الإنسان فما يعجبنا أو نفضلة فهو الجميل وهو الخير ولكن قد يحدث أن يعجب الناس بعمل فنى معين ويتجاهلون عملاً آخر ثم تثبت الأيام أن ما يعجبون به ليس بذى قيمة. وما يتجاهلونه أكثر قيمة وأثبت على مر الأيام، وتاريخ الفن حافل بأمثله لروائع لم يقدرها أهل زمانها التقدير اللائق بها إذ من المحتمل مثلاً أن يخطئ عمل فنى باستجابة سريعة من أكثرية

(1) C.F. Pepper. the Basis of criticism in the Arts. 1946.

الناس بسبب الألفة أو السهولة أو البساطة، فيصبح تقدير القيمة كما يقولون مرتبطاً بعدد الرؤوس التى وافقت على وجودها وقد لا يكون هذا مقياساً صحيحا، لذلك يفضل البعض تعريف القيمة بأنها ليست فيما نفضله فعلاً بل فيما هو قادر على إثارة تفضيلنا وإعجابنا ، وسواء استجاب الناس أو لم يستجيبوا يمكن للشىء أن يكون ذا قيمة متى توافرت الظروف السليمة لكى تتم هذه الاستجابة وعندما يكون موضع الخبرة الصحيحة. فالقيمة بهذا المعنى هى ما هو موجود بالقوة على حد قول أرسطو وليس هو الموجود بالفعل أو هو ما ينبغى أن يكون على حد تعريف الفيلسوف الأمريكى جون ديوى من أن القيمة لا تظهر فيما نرغب فيه فعلا بل فيما ينبغى لنا أن نرغب فيه. "The desirable not the desired".

الحكم بالجمال :

وقد أمكن للفيلسوف الألمانى عمانوئيل كانط أن يوضح طبيعة الحكم بالجميل أو حكم الذوق كما يسميه فى كتابه « نقد الحكم » وفى رأيه أن الجمال لا يرجع إلى الأشياء وإنما مصدره الذات ولكنه مع ذلك ليس ذاتيا صرفا وليس مجرد شعور سيكولوجى ولكن فيه صفات الكلية والضرورة فيه الشروط السابقة على الخبرة الحسية. وبهذا التحليل لحكم الذوق أكمل كانط فلسفته النقدية التى فسرت المعرفة الإنسانية بردها إلى عناصر قبلية سابقة على الخبرة وعناصر بعدية مستمدة من الخبرة الحسية فبين أن الذهن الإنسانى عاجز عن معرفة الحقائق فى ذاتها وإنما يعرف الظواهر أى ما يمكن أن يخضع لصوره - صورتا المكان والزمان ومقولاته الاثنتا عشرة.

والحكم على الجميل مختلف عند كانط عن الحكم على موضوعات العالم الخارجى لأنه حكم منعكس لا يقع على الأشياء الخارجية وإنما يقع على الذات نفسها وما يجرى بها إزاء الأشياء الخارجية ذلك لأن الجميل لا يندرج تحت تصور معين من تصورات الذهن لأنه ليس حكما منطقيا ناتجا عن تعميم ولكنه حكم خاص فقولى هذه الزنبقة جميلة حكم مختلف عن قولى كل الزنبق جميل.

وقد حدد كانط شروط الحكم بالجميل والجليل بأربعة شروط استمدها من

قائمة المقولات المنطقية فحدده من حيث الكيف والكم والجهة والعلاقة فمن جهة الكيف حدد الجميل بأنه ما يسرنا بغير أن يترتب على سرورنا به منفعة أو فائدة أو لذة حسية ومن هنا يختلف الجميل عن ما يسبب اللذة أو ما يرضى حاجة جسمانية ومن جهة الكم يعرف الجميل بأنه ما يسرنا بطريقة كلية وبغير استخدام أى تصورات عقلية فوصفى لشىء ما بأنه جميل لا يستند إلى أدلة عقلية وبراهين منطقية ومن ثم فسرورنا وبهجتنا بالجميل لا ترجع إلى دوافع شخصية وأسباب خاصة وهو يفترض اشتراك الجميع فى الاعتراف بقيمته الجمالية. ومن حيث الجهة يتصف الجميل بأنه حكم ضرورى أى عكسه مستحيل ويرجع السبب فى ذلك إلى أن له أصول مشتركة لدى جميع أفراد الإنسانية ، فالذات الإنسانية طبيعتها واحدة ويمكنها أن تستجيب استجابة واحدة عندما تكون بصدد الجميل.

ومن جهة العلاقة يتصف الجميل بأنه يوحى بالغائية بغير أن يتعلق بغاية محددة.

وبهذه الشروط أمكن لكانط أن يقدم تفسيرا للحكم الجمالى كان له فيما بعد أبعد الآثار فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة.

ولعل أهم ما ترتب على نظرية كانط الجمالية هو أنه قد حدد للجمال ميدانه الخاص المستقل عن مجال المعرفة النظرية من جهة ومجال السلوك الأخلاقى من جهة أخرى كذلك تفرعت عن فلسفة كانط الجمالية نزعة شكلية مرجعها أن الجمال قد أصبح محدوداً عنده بشروط قبلية سابقة على الخبرة، ومرجعها الذات (الترانسندنتالية) وترتب على ذلك أن أصبح الجمال متصفاً بالكلية والضرورة ومال إلى أن يكون أقرب إلى المثل الأفلاطونية الخالدة الثابتة وأصبح مجردا عن المضمون الاجتماعى والتاريخى القابل لأن يتغير ويتطور بحسب ظروف الزمان والمكان. فذهب هربارت مثلا فيما بعد إلى التوحيد بين الجمال والشكل فأكد الجانب الشكلى فى فلسفة كانط.

الإحساس بالجمال :

ومن بين الفلاسفة المعاصرين يقدم الفيلسوف الأمريكى (١٨٦٣-١٩٥٢) جورج سانتيانا مذهبه فى القيمة الجمالية ضمنه كتابه الإحساس بالجمال [١].

ويرى سانتيانا أن الجمال لا يوجد مستقلاً عن إحساس الإنسان ، وقولنا إن هناك جمالاً لا ندركه يساوى قولنا إن هناك إحساس لا نشعر به، والإحساس بالجمال يختلف عن باقى الإحساسات الأخرى لأنه إحساس وإن كان يخاطب الشعور إلا أنه مصحوب بإدراك وبحكم نقدى أو بفعل تفضيل بمعنى أننا لا نفضل الأشياء لأنها تنطوى على جمال معين وإنما تصبح الأشياء جميلة وذات قيمة لأننا نفضلها .

وهذا الحكم بتفضيل الأشياء يستلزم قدرا من العمومية وليس معنى ذلك أن الحكم بالجمال حكم مطلق وضرورى ولكن ذلك يعنى أنه إذا تساوت الظروف وتشابهت الأذواق والإدراك فعندئذ يحدث اتفاق بين أحكام الناس على الجمال.

ويفرق سانتيانا بين الأحكام الأخلاقية والأحكام الجمالية على أساس القول بأن القيم الأخلاقية هى قيم سلبية بمعنى أننا لابد أن ندرك الشركى ننهى عنه فى حين أن الحكم بالجمال قائم على خبرة مباشرة وإيجابية بالموضوع ولا يتحتم أن ندرك القبيح كى ننهى عنه [٢].

ويفرق سانتيانا بين الإحساس بالجمال والإحساس باللذات الجسمانية الأخرى تفرقة تستند إلى القول بأننا عندما نكون بصدد اللذة الجمالية فإننا نكتسب شعوراً أو وهماً بأننا أحرار من أجسادنا، أما اللذات الأخرى فلا تكسبنا هذا الوهم إنها أقرب إلى وصف أفلاطون للذة من أنها أشبه بمسامير تدق نفوسنا وتربطها بالجسد، ولعل مرجع ذلك إلى أن اللذة الجمالية ليست لذة مركزة فى عضو معين

(1) Santayana G. The Sense of Beauty.

للكتاب ترجمة عربية للدكتور/ مصطفى بدوى وبمراجعة الدكتور زكى نجيب محمود. لذة لا تشعر بها والإحساس بالجمال إحساس له طابع خاص.

(٢) الإحساس بالجمال ، ص ٢٠ وص٢١.

من أعضاء البدن على نحو ما تكون لذة الطعام والشراب مركزة فى اللسان، وعندئذ تكون لذة محددة ومنفصلة عن عملية الإدراك وليست كذلك اللذات الجمالية لأنها غير مرتبطة بعضو معين كما أنها لا يمكن أن توجد منفصلة عن عملية الإدراك بل إن مصدر اللذة فيها يرجع إلى أنها لذة إدراكية بخلاف اللذات الحسية التى ينفصل الإدراك فيها عن الإحساس الجسدى وهى لذة وإن كانت حالة فى الإنسان إلا أنها توجه إدراكنا إلى شىء خارجى بحيث نتوهم أن هذه اللذة إنما هى صفة فى الأشياء الخارجية وينتهى من هذا الرأى إلى تعريف الجمال بأنه لذة تحولت إلى موضوع.

Objectified pleasure or Beauty is pleasure regarded as the quality of a thing.

ويوضح موضوعية هذه اللذة أو هذه الصفة بقوله إننا قد نسقط من ذاتنا معنى على الموضوع الخارجى كما لو قلنا مثلا مكان حزين أو قصة مثيرة أو موسيقى شجية:

وهذه العملية التى يسقط بها الإنسان حالته الباطنية على الموضوع الخارجى إنما هى مستمدة من ميل الإنسان الفطرى لتجسيد انفعالاته وإحساساته فالبدائى مثلا ينزع إلى أن يملأ العالم بالأشباح التى تمثل مخاوفه ومشاعره الذاتية، وكذلك يكون الحال بالنسبة للخبرة الجمالية حين تنشط هذه النزعة فى تحويل الانفعال بالنشوة أو باللذة من الذات إلى الشىء الجميل فنظن أنها صادرة عنه منبثقة منه وليست نابعة من ذات الإنسان وكيانه عضوي، وقد يكون الموضوع الذى يثير فيه هذا الإحساس مستمدا من الطبيعة غير أن الجمال الذى نتحدث عنه فى أغلب الأحيان يكون من إبداع الفن الإنسانى أى يكون فى التعبير الجميل عن الأشياء.

بين النقد وعلم الجمال :

يثير علم الجمال أو الأستطيقا مشكلات لا تدخل تحت عنوان أى علم من العلوم المختلفة وإن كان يستفيد فعلا بالدراسات العلمية للفن من علم نفس وعلم اجتماع وأنثروبولوجيا لأن كل هذه العلوم تسلم بأن للفن قيمة .. فقد يفسر عالم النفس لِمَ تستجيب أكثرية الناس لشكل معين أو لِمَ يزدهر فن معين نتيجة لتنظيم

اجتماعى أو سياسى معين لكن لا يتناول أى من هذه العلوم البحث فى قيمة الفن وطبيعة العمل الفنى.

وكذلك يقوم النقد بتحليل عمل فنى معين فيحكم على قصيدة أو على لوحة ليبين مواطن الجمال أو النقص فيها، أما المبادئ العامة للنقد التى يفترضها الناقد عند حكمه فإنما ترجع إلى علم الجمال.. وكثيراً ما تجد النقاد كالعلماء يسلمون بمقاييس للحكم الجمالى قد تكون مستمدة من سلطة القدماء وحين يأخذون فى تطبيقها يفاجأون بفشلها كما لو حاولنا تطبيق معيار المشابهة أو المحاكاة على فن التصوير الحديث فنجده معيارا يفشل فى بيان قيمته - هذه الحاجة إلى مراجعة المعايير التى يرجع إليها الناقد فى أحكامه تبين لنا ضرورة علم الجمال فعلم؛ الجمال يستعين بهذه العلوم ويستفيد بتاريخ هذه العلوم كما يرجع إلى التجربة المباشرة فى تحليله الفلسفى.

ورغم ذلك فكثيرا ما تثار اعتراضات حول علم الجمال ولعل أهم هذه الاعتراضات أن علم الجمال يبحث فى المشكلات العامة للفن على وجه العموم. وليس هناك فن على وجه العموم بل الموجود هو فنون معينة وأعمال فنية محددة وهذا التجريد إنما يفضى إلى الحديث عن تصورات الفن لا عن الفن ذاته.

ومثل هذه المعرفة النظرية لا تساعد الناقد ولا المتذوق ولا الفنان ولا المؤرخ على تطبيق قدرته فى الخلق أو التذوق أو النقد.

ولكن يمكن أن نجيب على هذا الاعتراض بأن أهمية علم الجمال بالنسبة للنقد أشبه بأهمية القواعد بالنسبة للغة - فقد لا يكون من الضرورى أن يعرف الإنسان قواعد النحو قبل أن يتعلم اللغة ولكن الذى يحدث أن علماء النحو يستدلون على القواعد من دراساتهم للغة. كذلك الحال أيضاً إذا ما قلنا إنه ليس من الضرورى أن يعرف الإنسان قواعد المنطق لكى يحسن التفكر ، لأنه يفكر أولا ثم يصحح تفكيره بقواعد المنطق، والخلاصة أنه يمكن أن يوجد نقد جيد بغير دراسة لمبادئ علم الجمال ولكن هذه المبادئ الجمالية إنما تستمد من النقد..

فإذا كان النقد تفسيراً للعمل الفنى أو على حد قول بعض النقاد هو تفسير

العلاقة بين العمل الفنى وجمهور المتذوقين فإن علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير أو هو فى قول البعض نقد للنقد فهو فرع من فروع الفلسفة وإذا صدق على الفلسفة أنها نقد فإن فلسفة الجمال تكون بدورها نقدا للنقد الفنى .

إنها محاولة للبحث عن المبادئ والمعايير الأولية التى يفترضها الناقد والمؤرخ كما يكون المنطق بحثاً عن القوانين الفكرية والعقلية التى يفكر على أساسها العالم والفيلسوف ويترتب على ذلك كما يقول فلدمان وهو أحد علماء الجمال الفرنسيين [1] أنه « ينبغى ألا يتدخل علم الجمال فى فرض القواعد التى ينبغى أن يلتزم بها الفنان لتحقيق الجمال فى إنتاجه، أو أن يشترط للجمال شروطا معينة بل هو يبحث فى أحكام الناس الجمالية شأنه فى ذلك شأن عالم المنطق لا يفرض على العلماء قواعد التفكير التى ينبغى عليهم أن يسيروا عليها بل هو يكتفى بتحليل خطوات تفكيرهم ».

ومن الضرورى بادئ ذى بدء أن نميز بين علم الجمال وبين المجالات الأخرى المتشابكة معه فنقول إن عالم الجمال لا يعنى بالنظر فى جزئيات وتفصيلات العمل الفنى والحكم عليه من جهة النقص والكمال لأن هذا من شأن الناقد وإنما يعنى بالبحث فى الفن على العموم وفى تجربتى إبداعه وتذوقه وأحكام الناس عليه ووعيهم به.

ولما كان الفنان هو المتذوق الأول المبدع للقيم الجمالية فإن العمل الأساسى لعالم الجمال هو البحث فى هذه المواقف والمشكلات المحيطة بالفنان بوصفه متذوقا ومبدعا للجمال . يقول كولنجوود Collingwood [2] لا أظن أن النظرية الجمالية هى محاولة للبحث وتفسير حقائق خالدة تتعلق بطبيعة موضوع خالد يسمى الفن بل هى محاولة للتفكير فى حل بعض المشكلات الناتجة عن مواقف يجد الفنانون أنفسهم موجودين فيها .

---

(1) V. Feldman, L'Esthetique Francaise comtemporaine. Paris Alcan 1936. I. Parite.

(2) Principles of Art. Preface.

ومن الطبيعى أن تكون صلة علم الجمال بتاريخ الفن والنقد الفنى وثيقة جدا ولكنها تختلف عنهما من حيث أنها لا تقف عند حد البحث فى تصنيف الأعمال الفنية أو تحديد خصائصها ومميزاتها أو تعمد إلى تحقيق نسبتها إلى مبدعيها أو تاريخها وتحديد زمانها وعمرها لأن ذلك كله يدخل فى مجال تاريخ الفن ...

كما أنها لا تتدخل من جهة أخرى فى الحكم على قيمة الأعمال الفنية من حيث مطابقتها لمعايير جمالية معينة لأن ذلك أدخل إلى باب النقد الفنى وأقرب إلى ذوق الناقد وإحساسه بالجمال وإنما تتجاوز الأستطيقا هذه المشكلات التفصيلية إلى المشكلات العامة الكلية لتصل إلى المبادئ الفلسفية التى يمكن أن تفسر لنا الجوهر المشترك بين الفنون كلها وأسباب اختيار معايير معينة للجمال دون غيرها ولكنها لا تتدخل فى مناقشة مدى مطابقة عمل فنى معين لمعيار معين لأن ذلك من مهمة الناقد فبمعنى ما يمن أن تكون الأستطيقا نقدا للنقد نفسه أى تحليلاً فلسفيا له.

وإذا أردنا أن نحدد العلاقة بين الفنان المبدع للعمل الفنى والناقد المقيِّم لهذا العمل والفيلسوف المنظِّر لهذين العملين فإننا سرعان ما نجد أن المشكلة تمتد بين الفنان والناقد فالفنان يرى الناقد يقيم عملا وهو لا يعرف كيف يخلقه ثم تمتد المشكلة بين الناقد والفيلسوف لأن الحدود بينهما تظل مبهمة فالناقد فى الوقت الذى يتناول فيه تقييم عمل فنى معين يتناول أفكارا متعلقة بالفن، ولكن المشكلة تبدو له حين يجد الفيلسوف يحلل التجربة الجمالية أو العمل الفنى لكى يصل إلى معايير أو مبادئ عامة كلية تفسد فردية العمل الفنى لأن مثل هذه الأسئلة عن طبيعة الجمال الفنى أو الفن عموما ليست فى الواقع إلا أسئلة فلسفية.

ولكن لو كانت هذه التعميمات التى يقوم بها الفلاسفة صادرة عن تجربة فنية فإنها عندئذ لا تكون مجردة كما لو أخذنا تصور الجمال على أنه فكرة فلسفية تكمل مذهبا فلسفيا. لكن النظرية الفلسفية شأنها شأن الفرض العلمى لابد أن نتحقق منها على ضوء التجربة فالانتقال من الوقائع الفردية إلى العموميات يقابله أيضا الانتقال من العموميات إلى الواقع. والناقد إذا كان يعرف ما هو الجيد فلابد له أن

يعرف أيضا لم كان الجيد جيدا. وبهذه الصفة يصبح الناقد نفسه فيلسوفا له رأى فى الفن عامة.

ما هو الفـــن :

ربما يكون هذا السؤال أشبه بسؤال القديس أوغسطين عندما سئل عن ما هو الزمان ؟ يقول فى اعترافاته: إن لم أسأل فإنى أعرف فإن سئلت عنه لا أعرف [1].

فعندما نرى الفن نتعرف عليه ونتقبله بغير سؤال لكن تظهر أهمية هذا السؤال عندما نرى ما هو على هامش الفن عندما نرى إعلانا من الكرتون على الشاشة أو نسمع قرعا لطبول مثلا ... وإذا جاز أن كل عمل فنى هو فى حد ذاته كائن مختلف لا ينبغى أن يقارن بغيره إلا أن هناك قاسما مشتركا بين الأعمال الفنية يمكن أن نصوغه فى تعريف معين . وقد تعددت تعريفات الفن واختلفت منذ عصر اليونان إلى اليوم.

وكانت نظرية المحاكاة التى نسبت إلى أفلاطون وأرسطو هى أسبق النظريات المعروفة فى تعريف الفن.

ونظرية المحاكاة تفترض أن الفن محاكاة قد تنصرف إلى محاكاة الحياة والواقع وهذه أردأ أنواع المحاكاة وهى بعيدة عن الحقيقة المثالية لأنها خيال لعالم محسوس هو ظل المثل. وحين تتجه المحاكاة إلى عالم الحقيقة فعندئذ تعبر عن الجمال المطلق الذى يلهم الشعراء والمبدعين، وقد نسب لأرسطو قوله إن الفن «محاكاة الطبيعة» غير أن الطبيعة المقصودة عنده هنا ليست عالم الحس الظاهر وإنما الطبيعة المقصودة اصطلاح فلسفى يقصد به القوة الخلاقة فى الوجود، وغاية الفن وفقا لهذا التشبيه الأرسطى هى كفاية الطبيعة فى خلق موجودات كاملة الصورة مكتملة البناء، لأن كل موجود له طبيعة تقتضى وجود صورة أو مثال يحاول تحقيقه.

وتنتهى نظرية المحاكاة إلى نظرية مثالية لأن الفن تبعا لها يسمو على الطبيعة الظاهرة المحسوسة لأنه يتجاوز ما فيها من نقص فهى تعبر عن ما ينبغى أن يكون

---

(1) W.E. Kennik: Art and Philosophy. New York 1964 P. 86.

وليس ما هو كائن ودراسة أرسطو لفن الشعر تفسر هذه النظرية فهو يرى أن الشعر لا ينبغى أن يروى ما قد حدث فعلا وإنما يروى المحتمل الحدوث بطريقة مقنعة.

ويقول « إن الشاعر المبدع ذى الخيال الخلاق قد يختار من الأحداث ما هو محتمل غير ممكن الحدوث ويفضله على الممكن غير المحتمل. ويقول موضحا رأيه هذا إن الشاعر لا يعنى بوصف ما قد فعله سقراط أو القبيارس بل يعنى بما يمكن أن يفعله سقراط أو القبيارس ويقول إن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ لأنه أقرب إلى الحقائق الكلية لا الجزئيات وبضرب أمثلة من تاريخ الأدب اليونانى فيقول :

إن شخصيات مسرحيات سوفوكليس وتماثيل زوكسيس لم توجد فى الواقع ولكن براعة مبدعيها تقنعك بوجودها.

وقد ذهب المحدثون إلى تفسير الفن بأنه ليس محاكاة ولكنه تعبير فكانوا بهذه العبارة أقرب وأدل على حقيقة الإبداع الفنى ومن أشهر القائلين بهذه النظرية فى صدر القرن العشرين الفيلسوف الإيطالى بندتوكروتشه والتعبير عنده مرتبط بنوع من المعرفة الحدسية 'intuition' وهى معرفة تتم فى الخيال ولها طبيعة مصوِّرة فهو ينطوى على إبداع وخلق لجديد ومن هنا يقترب من نظريات القائلين بأن الفن إبداع وإضافة لعالم الواقع وبصرف النظر عن نظريات الفلاسفة فى الخلق الفنى فهنالك صفات وخصائص عامة لكل تعبير فنى.

فالتعبير الفنى تعبير إرادى يقترن بخلق عمل يدخل التراث الثقافى لمجتمع معين ومن ثم لا يعد أى تعبير عملاً فنياً فالتعبير الآلى فى الانفعال عن السرور أو الغضب لا يكون فنا، ويتميز التعبير الفنى بأنه غاية فى ذاته وليس وسيلة لتحقيق أى غاية عملية أخرى فقد يعبر الإنسان عن حاجته إلى شىء معين أو مطالب خاصة ، وبمجرد تلبية هذه الحاجات أو المطالب لا يبقى لمثل هذا التعبير أى أهمية، فالعمل الفنى يحتفظ بقيمة ثابتة سواء أدى إلى تحقيق مطلب أو لم يؤد فقصيدة حب يوجهها الشاعر إلى محبوبتة تظل لها قيمتها سواء استجابت المحبوبة أو لم تستجب والقصة الروسية المعبرة عن الحاجة إلى الثورة تظل باقية معبرة حتى بعد قيام الثورة السوفيتية.

وكثيرا ما ينطوى الفن على حقائق ومعلومات مفيدة ولكن التعبير الفنى لا يقتصر على الوصف الموضوعى وإنما يظهر جانب الذاتية ورؤية الفنان للعالم وأحداثه ويترتب على ذلك أن يصبح من الممكن أن تتعدد الحقائق فى الفن فى حين لا يكون فى العلم إلا حقيقة واحدة صحيحة وما خالفها كان خطأ والسبب فى ذلك يرجع إلى أن العلم يستند إلى حقيقة واحدة لا تلغى إلا إذا ثبت بطلانها بفعل حقيقة أخرى جديدة ومن هنا يسير العلم فى اتجاه واحد ولا نستطيع فى العلم أن نأخذ بنظرية بطليموس ونظرية كوبرنيقوس لأن الأخيرة تلغى الأولى فى حين يمكن فى الفن أن تقف قصائد المتنبى إلى جانب قصائد شكسبير وشوقى أو تصوير ليوناردو دافينشى وتصوير بيكاسو بمعنى آخر يتضمن اختيارنا لنظرية علمية جديدة رفض ما يتعارض معها من نظريات فى حين تظل للأعمال الفنية قيمتها مهما تعارضت الرؤى لأن الحقيقة التى يقدمها لنا الفن ليست حقيقة مقيدة بالواقع بل حقيقة عالم بديل يدخل التراث الفنى.

ويتميز التعبير الفنى أخيراً بأنه تعبير يعنى بوسيلته فنحن لا نكتفى مثلا بمعرفة ما قد حدث فى رواية أو مسرحية وإنما نستمتع بقراءة الرواية والقصيدة أو ننفعل بما أضافه الروائى والشاعر من صياغة وقيم جمالية وأسلوب خاص. لكن يرى بعض علماء الجمال أن محاولة تعريف الفن تتجه إلى التعميم والتأمل الفلسفى وأن من الأفضل هو محاولة التعرف على الخصائص الأساسية التى ينطوى عليها العمل الفنى، وهى فى رأى الكاتب الأمريكى باركر Parker ثلاثة عناصر حددها فى الخيال واللغة والتصميم [1].

يقول إن العمل الفنى يرضى رغبات الإنسان لا على المستوى الفزيقى أو الاجتماعى أو العملى بل على مستوى اللذة الخيالية . وللخيال عنده معنى واسع بمعنى أن الوسائل الحسية التى تستخدم فى العمل الفنى كالأصوات والألوان والمعانى تجعلنا نحس أننا نستمد منها بهجة وقد يكون العمل الفنى مثلا حذاء أو

---

(1) D.W. Parker : Anadysis Art.

منزلاً فكيف يخاطب مثل هذا الشيء المستعمل الخيال؟ يقول لا يجب أن نلبسه لنقدره بل يوحى لنا بطريقة ظهوره كما لو كان يسبب لنا راحة معينة فالقيمة الجمالية تتلخص فى تحويل القيمة العملية إلى قيمة على مستوى الخيال.

وهذا تفسير لطبيعة الفن يتسع حتى للفنون التطبيقية بالإضافة إلى الفنون الجميلة التى يكون فيها هذا الطابع أوضح وليس معنى هذا أن استخدام موضوعات الفن التطبيقية أو الفنون الصناعية يضيع جانبها الجمالى بالضرورة فقد يحدث أن يساعد على تقديرها لكن القيمة الجمالية المستمدة منها هى قيمة مختلفة لأنها لابد أن تتحقق على المستوى الخيالى ولعل هذا التفسير يوضح لنا قول الفيلسوف الألمانى إيمانويل كانط الذى عرف الجميل بأنه ما يروق لنا بغير أن يرتبط بمنفعة معينة.

ولكن قد يعترض أحدهم هنا فيقول قد نحقق مثل هذه اللذة فى أحلام اليقظة عندما نحصل على رضاء معين على مستوى الخيال [1] أو عندما تلعب الطفلة بدمية معينة.

لكن العمل الفنى ليس حلما فردياً إذ لابد أن يتميز الفن بشرط آخر يكسبه قيمة اجتماعية هو شرط أنه ذو قيمة مشتركة وهو الذى يجعل منه نوعاً من اللغة أى لابد أن يتميز الفن بأنه ظاهرة لها أساس موضوعى يشترك فى تقديره المجتمع أى لابد من توافر شرط إمكانية اشتراك الناس فى الاستجابة له بحيث لا يظل العمل الفنى عملاً فردياً كما لو كان حلما فالمعايير الجمالية التى نقدر بها العمل الفنى معايير اجتماعية مشتركة ولا تقتصر على ذوق فردى خاص والفنان إن لم يكن يقصد أن يسر الجمهور إلا أنه يطالب الجمهور أن يشاركه الإحساس بالموافقة والرضاء عما يرضيه هو - أما لو اقتصر الفن على صاحبه لصار مجرد هواية شخصية.

إذ لا يكون شأن العمل الفنى شأن نوع معين من التبغ يمكن أن نختلف فيه كل بحسب ذوقه الخاص لأننا عندما نكون إزاء العمل الفنى نحس بأن هناك مطالبة

(1) The aesthertic value is to transfer the practical value to the plan of imagination.

للجميع للموافقة عليه لذلك لابد أن يتجسد الخيال فى واسطة مادية كالأصوات والألوان أو المعانى التى يترجم إليها وتصبح أداة تنقله بين الناس، فقصيدة النيل لشوقى تنتقل إلى صدور آلاف الناس عن طريق أداة هى الكتاب المطبوع وتمثال فينوس لميلو فكرتها هى الموضوع الفنى لكنها محتاجة لقطع من الرخام هى الأداة الحسية فبالنسبة للمتذوق تصبح هذه الأداة هامة لنقل العمل الفنى وتجعل التجربة الفنية قابلة للتوصيل وتحفظها من الضياع لأجيال مقبلة وبغير الأداة تظل على مستوى الخيال وقد يقال إن الأداة ليس لها قيمة وأن رفائيل كان يصور بعقله ولكن لاشك أن الرؤية كانت أيضاً فى أصابعه على حد قول أحد علماء الجمال المعاصرين.

ومن هنا تظهر العلاقة الوثيقة بين الفنان وأداته الراقص بجسمه والموسيقى بكمانه لأن الصلة بين فكر الفنان والأداة لا شك ذات أهمية كبيرة فى علم الجمال. وقد تكون فى الفنون التشكيلية أوضح منها فى فن الشعر والموسيقى ولكن لابد من وجود هذه الواسطة الحسية، وهذا ينقلنا إلى الشرط الأخير الذى يمكن أن نعبر عنه بالصورة أو بالشكل أو التصميم : Form-Pattern-Design - فيكون بمثابة التركيب Syntax بالنسبة للغة.

وهنا يمكن أن نقول إن التصميم design كما يميز الأعمال الفنية فإنه يميز أيضا غير الأعمال الفنية من الموجودات فللجسم الإنسانى وللشجرة مثلا تصميم خاص أو للطائرة أو العربة لذلك ينبغى بيان الفرق بين التصميم أو الصورة فى الجسم الإنسانى أو الطائرة أوالآلة وبين الصورة فى العمل الفنى لابد أن نفرق فى العمل الفنى بين صورة باطنية intrinsic وصورة خارجية تمثيلية أو تصويرية. extrinsic-representational وهذه الصورة الخارجية هى التى تمكن الجسم الإنسانى أو الآلة من أداء وظيفتها فى الخارج - فالقدم فى الجسم الإنسانى مثلا تنتظم بالنسبة للمشى أو لأداء وظيفة معينة - والصورة التمثيلية فى العمل الفنى تطابق الصورة فى الآلة أو الجسم الإنسانى بحيث يتحكم فى النهاية الغرض الذى توجد من أجله أى تلائم الصورة هنا غاية معينة فى البيئة الخارجية كأن تلائم العجلة السير على الطريق أو تلائم العين الرؤية - أما الصورة الباطنية فى العمل الفنى فتتحكم فيها علاقات داخلية لا علاقة لها بالغرض الخارجى فالجزء يرتبط

بجزء آخر فى داخل العمل الفنى داخل الكلى لأن للعمل الفنى عالمه الخاص به هو عالم صغير Microcosm مكتف بذاته لايحتاج لأى علاقات خارجية تضفى عليه معنى سوى عقل المتذوق له.

ولعل أحسن مثال للصورة الفنية يتحقق فى الموسيقى، فهى فن الصورة النقية الواضحة لأن الصورة هنا هى الصورة الباطنية فالتركيب الموسيقى للإيقاع والألحان يتم بغير إشارة إلى موضوعات أو حوادث فى الطبيعة الخارجية أو الحياة الإنسانية كذلك يتضح لنا معنى الصورة الفنية فى التصوير عندما نجد أن بعض الأشكال أو الخطوط أو الألوان يتطلب أشكالاً وخطوطا أو ألوانا تتناسب معها أو تتوافق معها وفى الشعر، كذلك نجد أن الوزن قد يتطلب كلمة أو معنى أو فى النحت تتطلب بعض الكتل تشكيلاً معيناً يحقق التوازن.

لذلك نجد أن للصورة الفنية جذورا مختلفة عن الصورة التمثيلية الخارجية الأولى قوانينها مستمدة من الطبيعة الإنسانية حين تحاول خلق التعبير الفنى فى حين أن الثانية جذورها مستمدة من قوانين الطبيعة الخارجية.. وكذلك تفترض الصورة الفنية بعض المبادئ الجمالية كالاتساق والوحدة والارتباط بالمضمون الذى تعبر عنه وبذلك تكون الشرط الأساسى لوجود العمل الفنى وبدونها لا يتحقق له وجود.

العمل الفنى والعمل الصناعى :

فإذا تبينا الفرق بين الموضوع الطبيعى وموضوع الفن أو بين الموضوع الطبيعى والعمل الفنى فيبقى ضرورة التفرقة بين الموضوع الفنى والموضوع الصناعى فكلاهما من خلق الإنسان وقد كانت كلمتى الفن art باللاتينية Ars واليونانية Techne لا تعنى فى العصور القديمة والوسطى المدلول الأستطيقى (الجمالى) الذى لها اليوم بل كانت تشمل أى مهارة سواء كانت تحقق لذة جمالية أو تحقق فائدة عملية إنها «قدرة تحقيق نتيجة معينة بطريقة إرادية».

فبهذا المعنى كانت فنون النجارة والحدادة والسحر تتساوى وفنون النحت والتصوير وظل هذا التوحيد بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة سائدا حتى القرن الثامن عشر.

لكن على الرغم من ذلك التوحيد يبدو أنه كانت هناك شبه تفرقه بين الفنون الصناعية أو الآلية. والفنون الجميلة عند فلاسفة اليونان . فمنذ عصر أفلاطون تميزت الفنون الجميلة عن الفنون اليدوية الصناعية بأنها أعلى فى القيمة لأنها لا تعتمد على العمل اليدوى الذى كان متروكاً للعبيد نتيجة لانقسام المجتمع إلى طبقتين طبقة يتوفر لها الفراغ والنظر العقلى، وطبقة تقوم بالأعمال اليدوية ذات المجهود الجسمانى، ومن هنا فقد نظر الفلاسفة إلى الفنون الجميلة التى لا تتطلب مهارة يدوية أو مجهوداً جسمانياً نظرة مختلفة عن الفنون الصناعية، وكانت أهم ما يميزها عن الفنون الصناعية هى أنها أقرب إلى النظر الفلسفى وأنها ناتجة عن الإلهام، كما أن لها دوراً خطيرا فى تربية وثقافة المواطن الحر، فلم يكن لفن الحياكة أو الحدادة أو النجارة مثلاً ما لفنون الشعر والموسيقى والرقص من قيمة فى تربية المواطن اليونانى أو الرومانى القديم، لذلك فقد استخدم أفلاطون وأرسطو كلمة المحاكاة للدلالة على هذا النوع من الفنون تمييزاً لها عن الفنون الآلية.

وتأكدت هذه التفرقة بعد القرن الثامن عشر فجمعت الفنون الجميلة التى كانت موزعة فى مجالات متباينة وبدأ البحث فى علم الجمال باعتباره ذى موضوع خاص به عند علماء الأنسكلوبيديا وديدرو والفلاسفة الألمان أمثال باومجارتين وكانط وأخيرا وفى ظل التقدم التكنولوجى المعاصر قد لا يمكن التفرقة الحاسمة بين العمل الفنى والعمل الصناعى ففى رأى جون ديوى مثلا أنه قد يكون القناع أو السيف الذى يستعمله البدائى عملا صناعيا مستخدما لمنفعته ولكنه فى نظرنا نحن الذين لا نستعمله عمل فنى ذو قيمة فنية عالية وإذن فالفرق بين العمل الفنى والعمل الصناعى إنما يرجع إلى نظرتنا نحن أو إلى موقفنا تجاهه، فقد يكون موقفاً عملياً تارة وقد يكون موقفاً تأملياً جماليا تارة أخرى. وهذا يفضى بالطبع إلى أنه قد يمكن للآنية التى نشرب فيها أو الحذاء الذى نلبسه أن يتحولا إلى عملين فنيين بمجرد أن نجعل منهما موضوعا للنظرة التأملية الجمالية.

وإذا كان العمل الفنى والعمل الصناعى كلاهما ثمرة للمجهود الإنسانى والعمل البشرى، إلا أن هناك تفرقة توصل إليها الفيلسوف الفرنسى اتيين سوريو بين الطابع الغالب على العمل الفنى والطابع الذى يغلب على العمل الصناعى فقد ذهب إلى

التفرقة بين نوعين من العمل، عمل يسميه عملا فنيا Travail d'art وعمل يسميه عملا أدائيا Travail operatoire ويتداخل هذان النوعان من النشاط فى الفن وفى الصناعة على السواء أما العمل الأدائى فهو أقرب فى رأيه إلى التنفيذ الآلى وهو الغالب فى الصناعة ولكنه يمكن أن يدخل أيضا فى الإنتاج الفنى ويحدث ذلك مثلا حين يكون الفنان بصدد تكرار لوحة مثلا، ولكن من جهة أخرى يمكن أيضا للعمل الفنى أن يتدخل فى الصناعة وذلك حين تحتاج الصناعة لمسة إبداع وخلق وتعديل فى صورة ما تنتج. وفى مثل هذا الخلق والإبداع الذى يكشف عن أصالة فردية وشخصية معينة ما يميز العمل الفنى ويكفى لتوضيح ذلك أن ننظر إلى لوحة تمثل سيارة وأن نشاهد عددا من السيارات عندئذ يمكن أن نلاحظ الفرق فى طريقة تنفيذ اللوحة وطريقة تنفيذ السيارة إذ تكشف اللوحة عن آثار الطابع الفردى واللمسة الفنية فى حين تظهر السيارة آثار عمل الآلة وبراعة التنفيذ والأداء الصناعى.

أما الفيلسوف الفرنسى آلان Alain فإنه يذهب فى هذا الصدد إلى القول بأن الفرق بين عمل الفنان وعمل الصانع إنما يرجع إلى تقدم الفكرة على التنفيذ فى الصناعة أما عندما يعدل الإنسان الفكرة أثناء التنفيذ فعندئذ يتحول الإنسان إلى فنان [1].

موضوعات الفن وموضوعات العلم :

يحاول العلم أن يقدم لنا الحقيقة عن الموضوعات التى يدرسها سواء كانت حجراً أو نباتا أو حيوانا وبهذا المنهج تقدمت الحضارة . والتفسير العلمى يرد المركبات إلى عناصرها - فالعلم يرد الجسم إلى خلايا بيولوجية أو المادة إلى عناصر كيميائية . أو جزئيات فزيائية وهذه بدورها إلى ذرات كهربية والحياة السيكولوجية ترتد إلى عناصر بسيطة هى الإحساسات- والعالم لا يكتفى بوصف الحقيقة ، دائما بل يعنى بتفسيرها أى بفهم الظواهر المختلفة على أنها نتائج لأسباب ، فالوصف والتفسير أساسيان فى البحث العلمى. والوصف يستلزم التفسير

(1) Cf. Alain, Systeme des beaux arts, P. 38.

الذى يثبت صدق هذا الوصف - فلو ذكر العالم أن مياه البحر تحتوى على ملح وأن الماء يحتوى على يد[١٢]. وأن كل ذرة تحتوى على تريليونا لذرات ثم سألناه عن معنى هذا الكلام وكيف يثبت صدقه بالأرجح أنه سوف يحضر كمية من الماء فيبخرها ليرينا الملح الناتج ثم يحدث تيارا جلفانيا فى الماء ليرينا انقسامه إلى أيدروجين وأكسوجين وإذا طالبناه بإثبات أن كل قطره من الماء مكونة من ذرات فإنه سوف يبين لنا كيف يتغير الماء بفعل تغير الحرارة والضغط الجوى لينتهى من ذلك إلى أن هذه التغيرات لا يمكن فهمها بغير افتراض النظرية الذرية.

ولكن كل هذه التفسيرات التى قدمها لنا العالم ليست فى الواقع كل ما نرجوه عندما سألناه ما هو الماء فى حقيقته لأنه قد بين لنا بالأدلة الأحوال التى يصير إليها الماء - لأن الوصف العلمى لا يبين لنا حقيقة الشىء فى ذاته ولكن يخبرنا عن النتائج التى نحصل عليها منه تحت ظروف معينة.

- إن العناصر التى ينحل إليها لا تقربنا من الشىء فى ذاته بل تبعدنا عنه، وهى تقيدنا بمعرفة ما يرتبط به الموضوع من موضوعات أخرى، ذلك لأن العلم إنما يعنى بالعلاقات السببية بين الأشياء، وكثيرا ما تظن أن العلم يحدثنا عن الأشياء ولكنه فى واقع الأمر يصف لنا علاقات الشىء بغيره من الأشياء الأخرى- والحقيقة أن معرفة هذه الارتباطات بين الظواهر وبعضها له عظيم الأهمية حيث أننا نرتب سلوكنا وأفعالنا على ضوء معرفتنا بهذه الارتباطات.

مما سبق يمكن أن نتبين أن العلم بدلا من أن يقربنا من الموضوعات فى ذاتها فإنه يبعدنا عنها بما يقدمه لنا من علاقات بين هذه الموضوعات وغيرها من الموضوعات الأخرى وهذه النظرية العلمية تختلف كل الاختلاف عن النظرة الفنية التى تجعلنا نركز انتباهنا فى الموضوع ذاته أكثر مما ننظر فى علاقاته بغيره بل أنه بقدر ما نوفق فى تركيزنا على خصائص الموضوع وحقيقته وبقدر ما نحاول عزله عن غيره فإننا نقترب من تقدير قيمته الجمالية وفى هذا الاتجاه يمكن للموضوع أن يتحول إلى موضوع للخبرة الجمالية.

فبمعنى آخر يكون الارتباط Connection هو أساس النظرة العلمية فى حين

يكون الانعزال isolation هو العملية الأساسية فى التذوق الفنى [1].

ولنأخذ لتوضيح هذا المعنى موقف العالم ونظرته إلى البحر فهذه النظرة تتجه فى الغالب إلى البحث فى عناصر المادة التى تتركب منها مياهه، أو البحث فى استعماله أو ما يمكن أن يترتب عليه من فوائد تستغل منه، أما لو اكتفينا بتأمل البحر بحيث نحدد نظرتنا إليه فى تأمل لون مياهه، وصوت أمواجه ونسمات الهواء الصادر عنه فعندئذ نكون فعلاً فى موقف التذوق الجمالى له ولاشك فى أن الفنان هو القادر على خلق هذه الاستجابة عند الجمهور بما يضمنه عمله الفنى من وسائل وقيم يستجيب لها جمهوره ومجتمعه، أما إذا كان هدف الفنان أو المصور أن يبين لنا ارتباط البحر بشاطئ معين، أو كان اهتمامه منصرفاً إلى أن يقدم لنا معلومات فعندئذ يتحول الموضوع الجمالى إلى موضوع إعلام Information عندئذ لا نحصل على لوحة جميلة مثلاً بقدر ما نحصل على إعلان معين. فالعمل الفنى هو إذن العمل الذى ينجح فى أن يوجه انتباهنا إليه فى ذاته معزولا عن ارتباطاته التى نستمد منها معرفة تفيد سلوكنا وعندئذ يصبح هذا الموضوع جماليا.

غير أنه ينبغى ألا تعد كل علاقة ارتباط بين الموضوع الذى نتأمله وغيره من الموضوعات الأخرى علما فكثير من أنواع الخرافة والوهم يقدم لنا ارتباطات غير علمية وكذلك أيضاً قد يستحوذ موضوع ما على انتباهنا وشعورنا الجمالى ولكن ذلك لا يقدم لنا فنا يستحق أن نصفه بالجمال ما لم يكن موضوعا مشتركا له قيمة يقدرها جمهور. ذلك لأن العلم والفن ظواهر اجتماعية مستقلة كل الاستقلال عن الرغبات الفردية أو الغرائز الشخصية وكلاهما يعتمد على مطالبة عامة لجمهور المتذوقين أو المفكرين أي أن هناك نوعا من الوجوب أو المطالبة بالنسبة للمعرفة العلمية والشىء الجميل وهذا الوجوب ينطبق على علم المنطق فيما يتعلق بصدق النظريات وعلى علم الجمال فيما يتعلق بالحكم على الجميل وعلى علم الأخلاق فيما يتعلق بالخير.

---

(1) Cf. Hugo Mousterberg: Connection in Science and isolation in Art the Principles of Art Education. 1905.

ولعل رأى الفيلسوف الألمانى إمانويل كانط فى حكم الذوق الذى ينطبق على الجميل من أنه حكم كلى وضرورى يصدق هنا لأن الشىء الجميل ما لم يكن له صفة الشمول والدوام فإنه يفقد قيمته - وعلى هذا النحو يقال مثلاً إن تمثال الرخام أجمل من تمثال الثلج لما فيه من إمكانية اشتراك دائرة أكبر من المتذوقين.

وهناك أيضاً فارق كبير بين منهج العلم القائم على فهم ارتباطات الموضوع بغيره ومنهج الفن فى عزل الموضوع عن غيره - فالعالم حين يقدم الحقيقة العلمية وارتباطاتها إنما يقدمها لكل زمان، بمعنى أنه متى وصل العالم إلى حقيقة يسلم بها الجميع ، أما فى الفن فالعكس هو الذى يحدث لأن الفنان متى قدم عملاً فنياً فإنه لا علاقة له بكل ما قدم سابقوه، ولذلك فإن الموضوع الفنى حين يطرقه الفنان فإنما على نحو مختلف ومخالف لكل الطرق التى طرقه بها غيره من السابقين أو المعاصرين له، أى أن الموضوع الأستطيقى يمكن أن يتناوله الفنان بطريقة جديدة كل الجدة، ومثال لتوضيح ذلك نقول أن نظرية فيثاغورس بعد أن أكملها فيثاغورس لا يمكن أن تعاد إلى الخلق مرة أخرى بعد إتمام فيثاغورس لها ولكن العذراء مريم يمكن أن تصور ويعاد تصويرها وإلى مالا نهاية حتى بعد رفائيل وكذلك ستعاد وتكرر قصائد الحب على أنحاء مختلفة وهذا يؤدى إلى القول بأن العلم يسير إلى الأمام فى اتجاه تقدمى وكل جيل يأتى ليعرف أكثر مما عرفه السابق عليه أى أن فى العلم تقدم ولكن الفن لا يعرف مثل هذا التقدم لأن كل عمل فنى هو شىء مغلق على نفسه ليس له علاقة بما قد سبقه من أعمال مماثلة وقد يكون فى تاريخ الفن استمرار حين ينظر الفنان إلى الأعمال بواسطة الخبرة المتراكمة عبر الأجيال التأمل.

أما عن قيمة المعرفة العلمية التى تبين لنا الأسباب وارتباطها بالمسببات والعلاقات بين الموضوعات فقد وضح لنا أن العالم يضع القوانين أما الفنان فإنما يكتفى بأن يقدم معانى الأشياء وينتهى العالم إلى قوانين أما الفنان فينتهى إلى قيم Values ومن الواضح أننا نستفيد بتفسير العالم لكن ما الذى نجنيه من المعرفة الفنية أو التأمل الفنى ؟ الواقع أننا ننظر دائماً إلى العالم والموجودات نظرة نفعية عملية ولكن بالإضافة إلى ذلك ينبغى لنا أن ننظر إلى العالم والموجودات نظرة استمتاع بوجودها فى حد ذاته.. ولن تكون حياتنا كاملة إذا ظل كل شىء بالنسبة لنا

مجرد أداة بل لا تستحق الحياة أن نحياها إن لم يتخللها فترات يركن فيها العقل إلى السكون- ولهذا يأتى الدين والفلسفة للبحث عن هذا التأمل السكونى للوجود بأكمله أما محب الجمال فيبحث عن السكون فى تأمل موضوع واحد يعزله عن باقى موضوعات العالم ولا يجعله أداة لشىء آخر غير ذاته وبذلك يتحول إلى غاية فى ذاته.

وبالفن لا تتحول الشجرة إلى كتلة خشب نستمد منها منفعة معينة ولا تتحول مساقط المياه إلى مولدات للقوى الكهربائية وكما ينبغى أن نربى فى الإنسان القدرة العلمية بالتربية والتعليم فكذلك أيضاً ينبغى أن نربى فى الفرد الإنسانى القدرة على التذوق الجمالى منذ الصغر والنظرة الجمالية للأشياء. ومما لا شك فيه أن الحياة المعاصرة ، والحضارة الحديثة. قد اختل فيها التوازن بين الجانب العملي، والجانب الجمالى الأستطيقى ومن هنا فقد ظهرت أهمية الحاجة فى التربية إلى العناية بتقوية هذا الجانب الذى أصبح الإنسان فى مجتمعاته الصناعية يفتقده، جانب الذوق الفنى، وتنمية الخيال والقدرة على تقييم الجمال [1].

تحليل رموز العلم ورموز الفن :

ولقد ساد فى فلسفة الجمال المعاصرة اتجاه يعتمد على تحليل الرموز هو الاتجاه المعروف باسم الاتجاه السميوتيك Semiotic .

وقد مهد لهذا الاتجاه فلاسفة التحليل اللغوى ومن تأثر بهم من نقاد الأدب وعلى رأس هؤلاء النقاد الإنجليز ريتشارد I.A. Richards الذى أخذ بالتفرقة فى اللغة بين لغة إشارية Referential هى المستخدمة فى العلوم واللغة الانفعالية emotional المستخدمة فى الأدب وفى الفن [2] وظهر اتجاه رمزى يعتمد على الفلسفة الكانطية الجديدة عند أرنست كاسيرر Cassirer وسوزان لانجر Langer يرى فى الفن رموزًا معبرة عن معانى غير المعنى المعبر عنه فى العلوم وهو ما تسميه لانجر Presentational Symbol .

(1) Principles of Art Education. of . A Modern Book of Aesthetics Edited by Melvin Rader.

(2) I.A. Richards. The Meaning of Meaning.

وسار فى نفس الاتجاه كثير من أساتذة الفلسفة ومنهم شارلز وليامز موريس ذهب إلى التفرقة بين اللغة العلمية واللغة التكنولوجية، واللغة الأستطيقية فى الفن وحاول تفسير أنواع النشاط الإنسانى بالنظر إلى العبارات اللغوية المستعملة فيها، وعلى ضوء نوع الرموز التى ترد فيها (١).

وقد انتهى إلى أن أهم خصائص لغة التكنولوجيا أنها توجه فكرنا إلى اتخاذ سلوك معين لكى نحقق به نتيجة معينة أو نلبى بها حاجة، فهى تستعمل أسلوب الأمر وما ينبغى أن يتخذ فى ظروف معينة، فهى لا تقرر حقيقة بل تغرى بعمل معين ومثالها أن المادة الفلانية تستعمل بالطريقة الآتية. أما اللغة العلمية فتتلخص فى القدرة على تقديم تنبؤات دقيقة، لأنها تكشف عن العلاقة الوثيقة بين الإشارات ودلالتها فى الواقع بحيث تخضع هذه العلاقة للتحقيق العلمى، فاللغة العلمية فى دقة مطابقتها الواقع تقدم للإنسان ما يشبه الخريطة التى تبين له مواقع الأشياء حتى يستطيع أن يتعرف على الواقع الخارجى، وهى تساعد على التنبؤ بفروض يمكن التحقق من صدقها. لذلك كانت أهم خصائص اللغة العلمية هى قابليتها للتحقق بالتجربة وبملاحظة الواقع الخارجى.

بمعنى آخر تقرر لغة العلم حقيقة يمكن التحقق من صدقها أو كذبها كقولنا: هذه اللوحة لبيكاسو، فهذه عبارة علمية يمكن التحقق من صدقها أو كذبها، أما اللغة الأستطيقية فهى اللغة المعبرة عن قيمة معينة كقولى هذه اللوحة رائعة! وإذا ما صور الفن لنا حقيقة معينة فليس الصدق فى هذا التصوير هو أن يساعدنا على معرفة الواقع كما تساعدنا الخريطة على معرفة مواقع المدن أو يساعدنا التقرير الطبى على معرفة حالة المريض وإنما غاية هذا التصوير أن يضفى قيمة معينة على ما يصوره لنا فقد يصور موضوعاً معينا جميلا رائعا أو كئيبا أو رذيلا كما تصوره على طول معين أو حجم معين أو لون معين وعندئذ يصبح الفن لغة لتوصيل القيم إنه ليس حكما بالقيمة بل لغة القيمة - فرموز الفن تختلف فى دلالتها عن الإشارات المستعملة فى اللغة العلمية. ولذلك يصبح من الضرورى أن نفرق بين الرمز الفنى

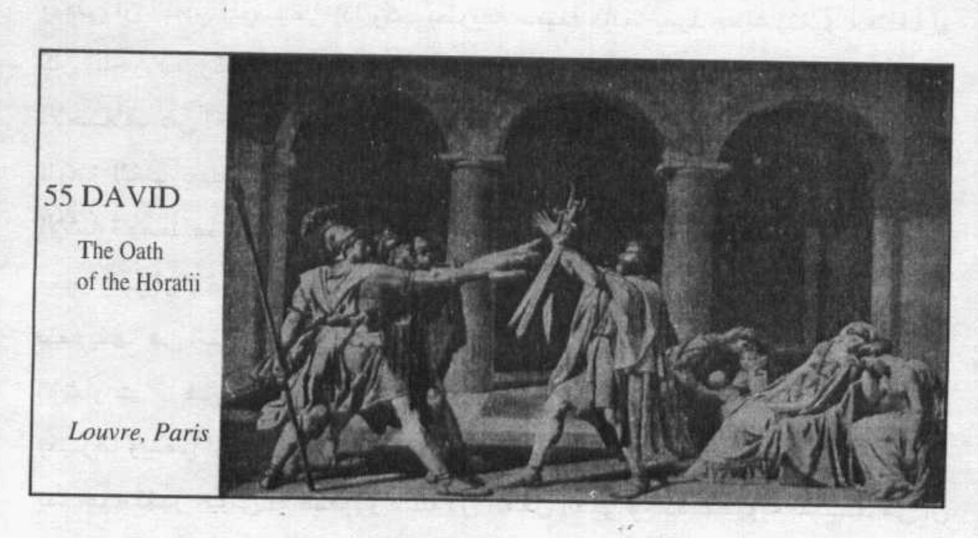
(1) charles W. Morris "Science, Art and Technolgoy." The Kenyon Review 1939 409-433.

وبين الرموز أو العلاقات المستخدمة فى العلم وهى الدراسات المنطقية التى تعرف الآن باسم دراسة الرموز ودلالتها فالعلوم المختلفة تستعمل رموزا مختلفة أو إشارات مثل الحروف والأشكال والأعداد وقد تسمى هذه الإشارات Symbol لكنها ليست رموزا بالمعنى الدقيق للكلمة وإنما هى إشارات Sign والفرق بين الإشارة والرمز إنما يرجع إلى أن الإشارة ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذى نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز فله فى ذاته معنى خاص به نستمده من تأمله والانفعال به فكأن الشكل والمضمون يكونان فيه وحدة عضوية بمعنى أن اللحن الموسيقى إذا ركب بطريقة معينة فإنما يفيد دلالة يتغير معناها لو كان اللحن قد ركب فى صورة أخرى واختيار ألوان قاتمة قد يثير شعورا مختلفا كل الاختلاف عن اختيار ألوان زاهية ومن هنا تصبح الصلة بين الشكل والمضمون فى الرمز الفنى صلة طبيعية وليست علاقة مصطنعة أو اتفاقية كالتى نجدها بين الإشارة ومعناها وبناء عليه نستطيع أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى فى نطاق علم معين بغير أن يتغير المعنى كما لو استبدلنا الإشارة ٣ بالإشارة ٢+١ أو استبدلنا كلمة بتعريفها فى القاموس أو استبدلنا كلمة ماء بعبارة يد٢. فالرموز غير الفنية أو الإشارات (١) هى لغة اتفاقية فى حين تتميز الرموز الفنية بأنها لا يمكن أن تستبدل بغيرها ويبقى المعنى واحدا ولذا يصعب فى الفن تغير الشكل أو الصورة بغير أن يصحبه تغير المعنى أو التعبير ذلك لأن العمل الفنى وحدة عضوية تستمد من أن علاقة الرمز الفنى بمدلوله علاقة عضوية لا تفرض عليه من الخارج أو بالاصطناع وإلا تحول الرمز الفنى الأصيل أو العمل الفنى كله على العموم إلى إشارات مصطنعة تضعف من التعبير الفنى ومن أصالته.



---

(١) إشارة : Sign - الرمز Symbol .



الإخـــوة هـــوراس لزافيـــد

* * *

الفصل الثانى

العمـــل الفنـــى

١ - العمل الفنى والخيـال :

يمكن أن نعود إلى العمل الفنى لنتبين حقيقته هل يكون شيئا ماديا كالحجارة والحديد؟ أم هو شبح أو ظل ووهم كالصورة المنعكسة على الماء؟ أم هو فكرة فى العقل وسوف نجد أن لكل رأى من هذه الآراء من يتمسك به من الفلاسفة والنقاد.

ولنبدأ بالتفسير المثالى للعمل الذى لا يرى أن العمل الفنى شىء مادى فيزيقى بل هو أقرب إلى الحقيقة الخيالية أو الروحانية.

ويمكن أن نعد كروتشه على رأس الذين يتمسكون بهذا الرأى فعنده لا ينبغى أن نفرق بين التمثال أو المبنى أو الكتاب أو اللوحة فى العمل الفنى لأن كل هذه الموجودات المادية ليست فى الواقع سوى منبهات إلى نشاط روحانى خيالى وهذا النشاط هو الفن، إن العمل الفنى يحيا على مستوى الخيال ، أما الموضوع الفيزيقى فهو ضروري، لكنه لا يتجاوز فعل التنبيه - ثم نجد هذا التفسير يظهر عند كثير من الفلاسفة ويختلف بحسب مذاهبم وشروحهم، ولعل أهم من يتمسك به فى العصر الحالى هو كولنجوود- R.G. Collingwood فى مؤلفة مبادئ الفن The Pinciples of Art وجان بول سارتر فى مؤلفة الخيالى J.P. Sartre [1].

يفسر كولنجوود [2] نظريته بقوله إننا قد نرى فى العمل الفنى كاللحن الموسيقى أو اللوحة أو التمثال شيئا ماديا يؤثر فى سمعنا أو بصرنا، لكن هذا العمل لا وجود له حتى يكتمل كفكرة فى خيال المؤلف ثم نجده بعد ذلك يترجم إلى أصوات

(1) J.P. Sarter L'imaginaire Gallimard 1940.

(2) R.G. Collingwood. The Principles of Art. 1938.

أو ألوان، فالصوت واللون لا يكونان العمل الفنى بل هى مجرد وسائل عن طريقها يعيد المتذوق بناء اللحن الذى تخيله المؤلف مرة أخرى فى خياله ذلك لأن العمل الفنى هو فى المقام الأول شىء متخيل ولكى توضح هذه الصفة فى العمل الفنى نتخذ مثالا فنذكر هنا - تجربة مشاهدتنا مسرحية فى مسرح العرائس إننا نكاد نجزم بأننا رأينا تغير التعبيرات على وجه العرائس مع تغير أصواتها وحركاتها مع أننا نعلم أنها عرائس ومع ذلك نستمر فى رؤية التعبيرات المتخيلة عنها، وهذا ما كان يحدث لمشاهدى المسرح الإغريقى القديم- إنه يبين لنا أننا نستخرج من أنفسنا مايضفى على الإحساسات التى نتلقاها معنى خيالياً.

لذلك نجد أن فن التصوير خاصة بعد سيزان لم يعد يكفى لكى نتذوقه الاعتماد على الإحساس البصرى باللون بل أصبح يستدعى تجربة تتدخل فيها إحساسات اللمس والحركة العضلية، إذ لم يعد التصوير يقدم لنا مسطح ألوان بل يحول الأشكال إلى مجسمات Solids يقول أحد النقاد Vernon Blake « لا تضرب الورق لكن احفر بداخله كما لو كنت تكشط طينا وقلمك هو سكين يقطع فى جسم» [1].

وهذا هو ما بينه Berencon فى تصوير عصر النهضة، الذى كشف عن قدرة التجسيم عند ماساشيو ورافائيل اللذان لم يكونا مثل مونيه Monet ينثرون الألوان والأضواء بقدر ما يكشفون بعضلاتهم وإحساساتهم اللمسية والعضلية عن عالم من المجسمات - أى أن التصوير بما فيه من قيم وهمية ليس عملا مرئيا فحسب إنه يخاطب إحساسات أخرى كاللمس والإحساسات العضلية.

وهذا يرجع إلى عامل الخيال الذى يجعلنا نحس بأننا نتحرك داخل اللوحة- وأن ما قد بينه برنسون بالنسبة للتصوير يمكن أن ينطبق على الفنون الأخرى، فعند سماع الموسيقى لا نكتفى عادة بالإحساسات الصوتية بل نحس بتجربة خيالية تتكامل فيها بعض الرؤى والإحساسات العضلية لأن من يستمع لموسيقى معينة لا يمر بخبرة صوتية فحسب بل بخبرة خيالية قد تتراءى له فيها إحساسات مختلفة متنوعة

(1) Don't strike the paper dig into it.

كما أن اللوحة لا تقدم لنا إحساسات لونية فحسب بل تجربة خيالية كاملة لأن غاية العمل الفنى ليست إثارة لذة الحواس وحدها بل إرضاء الخيال عن طريق الأداة الحسية، وهذا يعنى أننا فى التجربة أو فى الخبرة الجمالية نضيف إلى العمل الفنى المحسوس جانبا مصدره قدراتنا الخيالية وهذا هو الجانب الذاتى المكمل للجانب الموضوعى المستمد من عناصر العمل الفني، ويترتب على ذلك أنه إذا اقتصر الإنسان على مجرد تلقى العناصر الحسية المستمدة من العمل الفنى وحده بغير قدرة منه على إضافة استجابة خيالية ، فإن التجربة الجمالية لا تتم.

ومن الواضح أن زيادة الاهتمام بهذا الجانب الخيالى فى العمل الفنى لم تتضح أهميته إلا ابتداء من العصر الحديث خاصة مع سيادة النزعة الرومانسية والفلسفة المثالية فى القرن التاسع عشر كما نجدها عند كولريدج وغيره، ولعل أهم الفنون التى يسودها الخيال هو فن الشعر، وهذا يذكرنا بما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزى فرنسيس بيكون حين صنف النشاط العقلى عند الإنسان على أساس القدرات المختلفة فأرجع الفلسفة إلى العقل وأرجع التاريخ إلى الذاكرة، أما الفن ويعنى به الشعر خاصة فقد رده إلى الخيال.

لكن التفسير الذى يصف العمل الفنى بأنه عمل متخيل يصبح تفسيرا غير واضح عندما نفكر فى الوجود المادى الطبيعى للأعمال الفنية فالأداة الحسية ضرورية لكى يصبح العمل الفنى موضوعا مشتركا فى خبرة أفراد المجتمع ومن الواضح أن المصور لا يمكنه أن يكتفى بتصوره أو خياله لما سوف تكون عليه ضربة الفرشاة قبل أن يقوم الفنان بتنفيذها فالتنفيذ العملى ضرورى وإذا كان واضحاً بالنسبة للفنون التشكيلية التى تستعمل الوسائط المادية النحت والتصوير مثلا إلا أنها تنطبق أيضا على فنون الموسيقى والأدب حيث يقوم الصوت واللغة بدور المادة الوسيطة المشتركة التى يجسد فيها الفنان تصوراته وخياله وهذا يتطلب ضرورة البحث فى الدور الذى تلعبه الوسائط المادية فى العمل الفنى.

٢- دور الوسائط المادية فى العمل الفنى :

من الواضح أن لكل عمل فنى وجوداً فزيائيا - ماديا - أى أن الفنان يجسد

عمله الفنى فى مادة معينة أو واسطة معينة ينتقل بها العمل الفنى إلى الآخرين- وهذه الواسطة المادية متنوعة، فهى قد تكون حجارة أو معدن أو خشب أو الألوان أو الأصوات أو الجسم الإنسانى وبها تتكون مفردات اللغة التى يتعامل بها الفنان مع جمهوره.

وتتحكم قوانين المادة فى حرية الفنان وفى فنه وإمكانيات تعبيره فمن يعامل الخشب مثلاً يختلف عمن يعامل المعادن التى تنصهر كذلك فى التصوير الذى يختلف بحسب المواد الزيت أو الماء أو الجواش أو عندما يتعامل الموسيقى مع آلات العزف لضبط الأصوات وعلى الفنان أن يخضع لقوانين المادة وهذا ما عبر عنه كثير من الفنانين واتخذوا شعارا لهم احترام المادة Respect your medium ومن أشهر من عنوا بالبحث فى المادة المعمارى فرانك لويد رايت Frank Lyod Wright والمثال هنرى مور والمصور ماتيس Matisse .

ونتيجة لذلك فقد دار البحث فى علاقة الفنان بالمادة التى يتعامل بها فقد تكون علاقة صراع مع المادة أو حب لها - وقد ظهر أنه من الضرورى وجود مثل هذه العلاقة السيكولوجية بين الفنان ومادته وضرورة وجود نوع من الألفة والحب فالمصور الذى لا يثق بجسمه والمغنى الذى لا يحس بصوته لا يمكن لهما أن يستمرا فى ممارسة فنونهم ولجاستون باشلارد مؤلفات يؤكد فيها أهمية النظرة الشاعرة الخيالية للمادة ويفسر علماء التحليل النفسى لذة الإنسان المستمدة من تشكيل المادة بردها إلى المرحلة الطفولية المسماة بالمرحلة الشرجية Anale Phase فيصف فرويد هذه الفترة بأن الطفل يستمد لذة من اللعب بالقذارة. غير أن الفنان قد يقسو أيضا على المادة حين تقاوم المادة حرية الفنان فى التعبير وهنا يذكرنا سوريو بإحدى رباعيات الخيام حيث تخاطب الآنية الخزاف أن يرأف بها لأنها كانت فى يوم من الأيام إنسانا مثله [1].

ومنذ وضع الناقد الألمانى الشهير جوتهولدلسنج L.essing تفرقته الكلاسيكية بين الفنون التشكيلية المعتمدة على المكان والفنون التعبيرية المعتمدة على الزمان

---

(1) Souriau, Lacorrespendance des arts.

أصبحت دراسة إمكانية التعبير فى الفنون المختلفة موضع نقاش إذ أكد لسنج أن اختلاف المادة التى تستند إليها الفنون يترتب عليه اختلاف إمكانية التعبير فإذا كانت الفنون التشكيلية أقدر على التعبير عن الأجسام الموجودة فى المكان فإن الفنون التعبيرية كالشعر والموسيقى أقدر على التعبير عن الأفعال فى الزمان وتمسك كثير من النقاد بنتائج هذه النظرية وتطرقوا فى القول بأن لكل فن من الفنون لغته التى يقول بها مالا يمكن لفن آخر أن يقوله بلغته وعرف هؤلاء النقاد باسم Purists فهم يستبعدون مثلا أن يقوم التصوير بتمثيل أو تشبيه منظر معين لأن هذا من وظيفة الفوتوغرافى أو أن تروى السينما قصة أدبية فهذا من اختصاص فن الأدب غير أنه من الممكن فى رأى نقاد آخرين ألا نتمسك بهذا المبدأ ولا يجدون مبررا لهذا المبدأ حين يتساءلون لم لا ينبغى لكل فن ألا يفعل إلا ما ينبغى له أن يفعله خيرا من غيره؟ خاصة أن التمسك بهذا المبدأ سوف يضيق من نطاق التعبير بغير داع حين يحدد لكل فن ما ينبغى عليه أن يقوله فالمهم فى الفن ليس المحافظة التامة على نقاء مادة التعبير وتنقيتها من أى تعبير يناسب غيرها وإنما المهم أن تتآلف عناصر العمل الفنى بحيث يصبح كائنا عضويا سليما ولا يمنع شىء من أن تشترك الوسائط المختلفة فى التعبير عن مضمون واحد[1] وكثيرا ما يوضح فن من الفنون عملا سبق التعبير عنه بفن آخر فقد تكشف الوسيقى عن جوانب توضح المعنى الذى سبق أن تناوله شاعر معين على نحو ما لحن بتهوفن قصيدة شيللر فى السيمفونية التاسعة.

ولا ينبغى تصنيف الفنون على أساس مادتها وإن جاز تصنيفها على أساس صفاتها الكيفية Lesqualia فالحجارة قد تدخل مثلا فى العمارة والنحت بل قد تدخل أيضاً فى التصوير إذا استعمل الموازييك والخشب وإن استعمل أساسا فى النحت إلا أنه يدخل فى الآلات الموسيقية كما تدخل مواد نباتية أو حيوانية غير أن البحث فى المادة يمكن أن يفسر لنا ظواهر كثيرة فى تاريخ الفن فنقص مادة معينة مثلا يترتب عليه ظواهر فنية معينة، فلا يمكن مثلا فهم طابع العمارة الإسلامية مالم ندخل فى اعتبارنا نقص الخشب والالتجاء إلى القباب أو العمارة الحديثة بغير إدخال الخرسانة المسلحة.

(1) Morris Weitz, Philosophy of Arts, Harvard University Press. 1950. P. 121.

وفى النحت مثلا يترتب على استعمال البرنز خصائص مخالفة لاستعمال الحجارة من أهمها إمكانية التجويف مما يجعل التمثال أخف وارتباط تاريخ الفن بتاريخ التكنولوجيا يوضح لنا ظواهر عديدة فى هذا الموضوع.

غير أن العمل الفنى بعد أن نتبين وجوده الجسمانى المادى إنما يتحول فى إدراك المتذوق إلى إحساسات أو كيفيات حسية مدركة des qualia sensibles .

كما يقول سوريو وتختلف الأهمية النسبية للإدراكات الحسية فى الفنون المختلفة حيث يغلب الإحساس على التمثيل فى فن التصوير الحديث فيقترب من الموسيقى حين يسود اللون كما يسود الصوت ويدخلان فى تركيبات مختلفة وتقل المؤثرات الحسية فى الأدب عنه فى الفنون الأخرى حيث يمكن الاستغناء فيه عن الكلمة المنطوقة بالكلمة المكتوبة. كما فى الرواية ولذلك؛ فجانب الخيال والفكر فى الأدب يصبح أوضح. وإذا كان لا يصح تصنيف الفنون على أساس المادة الفزيقية لها إلا أنه يمكن ترتيب الفنون وتصنيفها بالاعتماد على هذه الكيفيات الحسية كما يقول أتين سوريو وعنده أن هناك سبعة أصناف للكيفيات الحسية يترتب على كل كيفية منها نوعان من الفنون فن: لا- تمثلى non representatif والآخر تمثلى أو تشبيهى representatif أى يستمد من العالم الخارجى الصور التى تناسبه أما الفن اللا - تمثيلى أو اللاتشبيهى فيكتفى بالتلاعب بهذه الكيفيات.

أما عن الكيفيات فهى (١) :

١ - الألوان Les couleurs تلوين خالص - تصوير ملون.

٢ - الخطوط Les lignes زخرفة أرابسك - رسم.

٣ - الأحجام Les Volumes عمارة - نحت.

٤ - الأضواء Les lumieres إضاءة فتوغرافية - سينما.

٥ - الحركات Les mouvements رقص . تمثيل صامت.

٦ - اللغة « الصوت فى اللغة » Les sons de langage شعر - نثر.

٧ - الصوت « الموسيقى » Les sons musicaux موسيقى - موسيقى درامية غناء

وقد يؤخذ على هذه القائمة للكيفيات الحسية للفنون اعتراضين :

(١) انظر شرح هذا التصنيف فى الفصل الثالث من الكتاب.

أولاً : هل يعتمد كل فن فى هذه الفنون على إحساس واحد من هذه الإحساسات ؟

ثانيا : هل هناك كيفيات حسية أخرى لم تذكر مثل إحساسات الشم والذوق؟

وعلى الاعتراض الأول يمكن أن نجيب بأنه لا يوجد فى الواقع فن خالص فن معتمد على نوع واحد من الإحساسات مثل التصوير الخالص أو النحت الخالص ففى التصوير قيم ليست كلها مستمدة من اللون كما يلاحظ برنسون Berenson من أنه بالنسبة لفن التصوير يمكن أن ينطوى على قيم لمسية تظهر فى المجسمات وإن كان للألوان فى هذا الفن السيادة على باقى الكيفيات ثم هناك إيهام خيالى بإحساسات أخرى فى الفنون الأخرى فاستعمال الرخام فى النحت مثلا قد يعطنا إحساسا بالبرودة لذلك لا يمكن أن نقول أن كل فن يقتصر على مجموعة معينة من الإحساسات بل إن لكل فن تنظيم درجى Hierarchie من الإحساسات المختلفة تختلف فى الأهمية النسبية فالألوان تغلب مثلاً فى التصوير والأحجام تتغلب فى النحت والحركات فى الرقص- وبالإضافة إلى ذلك يوجد تواصل Correspondsence وتبادل للإحساسات المختلفة مع غلبة إحساس وسيادته على غيره.

أما الاعتراض الثانى الذى يتلخص فى السؤال لم تقتصر الفنون على هذه الإحساسات وما السبب فى التمسك بالنظرية التقليدية فى علم الجمال من القول بأنه لا يوجد سوى نوعين من الحواس لها القيمة الأستطيقية هما السمع والبصر، وبالتالى - فمن الضرورى أن تعتمد الفنون دائماً على واحدة أو أخرى من هاتين الحاستين لكن من الواضح أن هناك إحساسات أخرى أمكن على أساسها قيام فنون هامة وإن لم ينتبه لها الفلاسفة مثل الإحساسات الحركية أو العضلية اللمسية.

Sens tactilo musculaire les sensations Kinsesthetiques

إذ لها فى الفنون المختلفة أهمية كبيرة بل تولدت عنها فنون خاصة بها هى فنون الحركة وعلى رأسها فن الرقص والبالية.

أما عن فن الطهى Art gastronomique وفن الروائح، فعلى الرغم من مهارة وتنوع الذوق فهما لا يدخلان ضمن الفنون الجميلة لأسباب أهمها أن تذوقها

لا يمكن أن يتم بالتأمل. والذوق نفسه ليس حاسة مستقلة عن اللمس والإحساس بالطعم Sens gustatif والشم وإن كان حاسة مستقلة إلا أن موضوعها لا يمكن أن يرتب أو يصنف بطريقة معقولة بحيث يمكن أن تتخذ أى رائحة معينة وضعا أو مكانة معينة بالنسبة لرائحة أخرى كما تتخذ الأصوات الموسيقية درجات معينة فى السلم الموسيقى بحيث يمكن أن توضع للأنغام الموسيقية تركيبا حسابيا، فى حين ليس هناك رائحة معينة يمكن أن تفترض رائحة أخرى ترتبط بها حسب ترتيب أو نظام معين. ولا يحدث مثل ذلك أيضا للطعوم وإن كان هناك نوع من التوافق أو عدم التوافق بين الروائح والطعوم المختلفة، إلا أنه لا يمكن حسابها فى علاقات شكلية مجردة بحيث يمكن أن نتبين التوازن والتتابع والعلاقات بين بعضها والبعض الآخر، كما يمكن مثلا أن نتبين فى الأصوات ما يسمى بالعمق والحدة Pitch timbre and intensity أو فى الألوان اللامع والفاتح والقاتم. The hue Saturation and brightness. وطريقة توزيعها، والمسافات التى توجد بينها فاللحن الموسيقى مثلا ليس أى مجموعة من الأصوات، بل مجموعة من الأصوات منظمة بحسب علاقات محددة معقولة بحيث تكون علاقة صوت بآخر أنه أعلى أو أسفل من الآخر، وهذا مالا يمكن تحديده بالنسبة للروائح والطعوم، من هنا لا يمكن أن نصف رائحة أو طعما أو مذاقا بأنه جميل بالمعنى الفنى Beautiful وإنما بأن له طعم شهى أو لذيذ Delightful ولعل السبب فى هذا أيضاً هو ارتباطها بالحاجات البيولوجية والجسمانية المباشرة عند الإنسان.

٣- عنصر الشكل أو الصورة Form فى العمل الفنى :

عنى علماء والنقاد بتفسير معنى الشكل أو الصورة فى الفن، واختلفت تفسيراتهم لها، الأمر الذى ترتب عليه اختلاف آخر فى مذاهب النقد.

ولتوضيح الصورة فى العمل الفني، نقول : إن النشاط الفنى هو فى حقيقته عملية انتقاء وتنظيم لمادة مستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية ، فقد تكون المادة التى يفرض عليها الفنان صورة معينة ألوانا أو أشكالا أو أصواتا أو أفكار أو عواطف. ومن هنا تقترب الصورة فى أحد معانيها بالعنصر المجرد Abstract

Element، فى حين يقترب المضمون من العناصر الدرامية Dramatic Element التى تمثل لنا الأشياء أو الأحداث أو الأشخاص.

ومعنى الصورة يتحدد عموما بالعلاقات المكانية والزمانية والسببية التى تنسق بين العناصر المحسوسة المستمدة من الطبيعة مثل الأصوات والألوان والأشكال أو الأفكار.

ولما كانت الطبيعة تنطوى على مثل هذه العلاقات فيمكن أن نقول إن الصورة توجد فى الطبيعة ، إلا أن الصورة الفنية تمتاز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية. وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير أو الانفعال الجمالى ولما كان للصورة هذه الأهمية فى العمل الفنى فقد ذهب بعض الفلاسفة والنقاد إلى التوحيد بين العمل الفنى وبين الصورة وقد اعتمد هؤلاء الفلاسفة الذين يكونون الاتجاه الشكلى Formalism فى علم الجمال على الفلسفة الألمانية المستمدة من كانط وهاربرت وزيمرمان، وأهم من يمثلهم من الإنجليز R. Fry, C .Bell. اللذان مارسا النقد الفنى وتأثرا بالثورة التى لحقت فن التصوير الفرنسي، خاصة بعد سيزان Cezanne ، وفى رأيهما أن العنصر الذى يحقق الوجدان الجمالى عند الإنسان مستمد من تأمل الصورة فى العمل الفنى أنها الصورة المعبرة Significant Form كما يقول كليف بل [1].

وتتركب الصورة من علاقة الخطوط والألوان التى تحرك وجداننا وانفعالنا الجمالى، أما إذا أردنا أن نبحث عن سبب الانفعال الجمالى فيما يمثله العمل الفنى من مضمون مستمد من المعانى أو الأفكار أو الوقائع المستمدة من الحياة، فلا يكون هذا إحساسا جمالياً وإنما يثير انفعالات ووجدانات غير جمالية non-aesthetic emotion قد يحدث مثلاً فى فن التصوير، أن يقدم لنا وصف زهرة أو طائر أو امرأة جميلة، فإذا تأثرنا بما فى اللوحة من وصف للوردة أو الطائر أو المرأة فتأثرنا هذا يقع خارج مجال الفن، وهو تأثر مخالف للوجدان الأستطيقى أو الجمالى الذى

(1) Clive bell Art Roger Fry. Vision and Design.

ينبغى له دائما أن يستمد من الصورة المعبرة أى من علاقة الألوان والخطوط وصياغتها.

إن الفن التقليدى يدخل فى اعتباره عنصر التشبيه Representation لكن هذا التشبيه يمكن أن يصرف نظرنا عن العناصر الرئيسية المكونة للصورة الفنية مثل الخطوط والألوان، ولذلك فإذا وجد التشبيه فينبغى أن تستوعبه الصورة الفنية مثل الخطوط والألوان. وقد نجح الفن الحديث خاصة عند سيزان، ومن أتوا بعده فى إخفاء عنصر التشبيه فى حنايا الصورة الفنية على نحو ما نجد عند اتباع التصوير الحديث الذين ترجموا النبات والأشجار فى تكوينات من اللون والخطوط.

والتذوق الذى يقع على الصورة يتميز فى رأى Bell بأنه تذوق نقى ينقلنا من عالم التجارب العادية إلى عالم التجربة الفنية، والفنان عندما ينخرط فى تجربة الإبداع الفنى يرى فى المنظر الطبيعى مالا يراه عامة الناس ، لأن رؤيته تصبح مركزة على العناصر المكونة للصورة الفنية.

هذا التحليل للصورة يتناول الصورة فى الفنون التشكيلية التى اقتربت فى العصر الحديث من فن الموسيقى ، ففى الموسيقى كما يقول إدوارد هانسلك [1] لا نحتاج عند تذوقها لأى تصورات مستمدة من العالم الخارجى وكذلك يرى « بل » أننا عندما نتذوق العمل الفنى لا ينبغى لنا أن نحضر من العالم الخارجى أى موضوعات من الخارج.

والفن بهذا الوصف ينتشلنا من عالم الحياة الجارية إلى عالم خاص به، إنه أشبه بتجربة الصوفى أو العالم عندما يستغرق كل منهما فى عالمه الخاص، وقد يصاحب هذا الإنفعال الجمالى انفعالات أخرى ترجع إلى الحياة الإنسانية . وقد لا يصاحبه ولكن ينبغى دائماً أن يكون انفعالا نقيا، ويتضح هذا الانفعال الجمالى بشكل أوضح عند تذوق الموسيقى . يقول فراى Fry : لو ضرب طفل على البيانو عددا من الضربات بلا تنظيم أو ترتيب بينها لن يدرك أحد من هذه الضربات أى علاقة، أما لو نظمت هذه الضربات تنظيما معينا بحيث استخرج منها إيقاعا أو

(1) Edward Hanslick the beautiful in Musie London (1891).

نغما عندئذ تكتسب هذه الضربات صورة فنية. وفى داخل هذه الصورة تستلزم كل نقرة النقرة التى تليها بحيث لو جاءت نقرة على غير ما نتوقع فسدت الصورة وصدمت إحساسا بالنظام والتناسب.. وقد يرتبط هذا النغم بعبارات تؤثر فى وجداننا كقولنا: بلادى بلادى ، وعندئذ تثير الصورة الفنية عدداً من الأفكار والانفعالات أو الذكريات فتصبح لهذه الأفكار والانفعالات والذكريات الصداره على الإحساس بالصورة الفنية، وهذا هو ما يحدث غالباً من أكثر الناس حيث لا يقتصر إحساسهم على الصورة الفنية بل يتعداها إلى غيرها لكن لحسن الحظ يوجد فى كل مكان وكل عصر عدد من الناس لهم إحساس بالعلاقات الصورية وحدها فى العمل الفني، فلهذه العلاقات فى حد ذاتها القدرة على إثارة الانفعال الجمالي، كذلك تكون الاستجابة المستمدة من إدراك العلاقات الصورية هى الاستجابة الأصح والأدْوَم على مر العصور، ذلك لأن تقدير العمل بناء على ما يرتبط به موضوعات خارجية يتعرض للتغير السريع بتغير الظروف والأحوال الخارجية، فى حين أن الأعمال الفنية تخلد وتظل حية قائمة فى وجدان الإنسان بفضل هذه العلاقات الصورية وحدها.

غير أن مفهوم الصورة وفقاً للرأى السابق سوف يتساوى بالتركيب الذى ينظم الإحساسات بحيث تستبعد تنظيم الجانب التصويرى أو التمثيلى فى الفن.

لكننا نلاحظ أنه حتى فى التصوير والموسيقى يمكن أن تنظم الأفكار والانفعالات فتتخذ تنظيما صوريا معينا، فقد لا تكون العناصر الحسية وحدها هى التى تقبل التنظيم. ففى تمثال رودان « الفكر » لا تقتصر الصورة على شكل التمثال وحده بحيث تكون الرأس هى الشكل الغالب، بل قد تشمل أيضا الوضع المفكر أو الموقف أو الفكرة السائدة.

وإذا كانت القيم الشكلية أو الحسية هى الغالبة فى فن كفن التصوير أو الموسيقي، إلا أنه يمكن أن تغلب القيم التمثيلية فى الفنون الأخرى خاصة فى فن الأدب، أما إذا تعلق الأمر بالتصوير أو الموسيقى فإن القيم التشكيلية أو الموسيقية تتخذ الصداره على القيم التمثيلية أو الفكرية ، غير أنه إذا أمكن للمصور أن يعبر عن القيم التمثيلية التى تنقل لنا موضوعات الطبيعة الخارجية من ضوء ولون ومكان وحركة أو أشكال طبيعية أو صورة إنسانية معينة أو ينقل لنا قيم روحية فإن عمله

الفنى يزداد فى سلم القيم، إذ لا يمكن أن تفسر الصورة الفنية بأنها ليست مجرد العلاقات المجردة لعناصر حسية كالألوان والأصوات ، وإنما هى هذه العناصر الحسية مضافا إليها الأفكار والتمثلات والخيال منظمة يؤدى إلى أحداث التجربة الجمالية عند المتذوق.

فالعمل الفنى هو موضوع مركب تدخل فيه عناصر حسية كما تدخل فيه عناصر خيالية وفكرية، وهو لغة Language وهو تصميم Design وقد يغلب على فن التصوير مثلا القيم الحسية والشكلية فكما لم يتوفر فى التصوير تنظيم معين للألوان والخطوط لا يوجد تصوير وتحقيق هذا التنظيم فى الأعمال الفنية هو الذى يكسبها القيم التى يسميها باركر [1].

ويمكن للأعمال الفنية أن تتفاوت وتتفاضل من حيث Musical Values تضمنها لهذه القيم الشكلية . لكن هناك أيضاً قيما تمثيلية Reprsentaional values مستمدة من الطبيعة مثل المكان والضوء والحركة والسطح والوزن، فبعض الأعمال الفنية قد يكون أكثر تمثيلا لهذه القيم فيكون أفضل من غيره.

ولكن يمكن للعمل الفنى فى التصوير أيضا أن يتضمن تعبيرا عن القيم الفكرية المستمدة من الحياة الإنسانية مثل التعبير عن بعض الآراء الفلسفية والدينية والاجتماعية والسياسية.

وعلى النقد الفنى أن يقيم الأعمال الفنية على ضوء القيم مجتمعة بحيث إذا ما تعلق الأمر بالتصوير مثلا يبدأ الناقد تقييمه للعمل الفنى بالرجوع إلى القيم الموسيقية التى ينطوى عليها هذا العمل، ثم إنه يتدرج بعد ذلك إلى القيم التمثيلية ثم يتدرج منها إلى القيم الروحية، ويكون الفنان أعظم بمقدار ما يعبر فى عمله الفنى عن قيم، فالمصور القادر على الارتفاع فى عمله الفنى عن مستوى القيم التشكيلية إلى مستوى القيم الروحية يكون أفضل ممن يقتصر على القيم التشكيلية، غير أنه إذا ما تعلق الأمر بفن التصوير ينبغى أن يكون للقيم التشكيلية أو الموسيقية الأولية، فمهما كانت الفكرة سامية أو الحلم رائعاً فإنه لا يكون تصويرا إذا خلت اللوحة من

(1) Parker. D. W Analysis of Art P. 96-97.

القيم التشكيلية التى ينبغى للمصور أن يبدأ بها سلم ارتقائه فى القيم، على هذا النحو يمكن للصورة أن توجد على مستوى التقديم Presentation أو مستوى التمثيل Representation ، أى بالإضافة إلى أنها تنظيم معين للألوان أو للأصوات يمكن أن تكون تنظيما للجانب الفكرى أو الوجدانى أو الإيحائى أو للعناصر الدرامية كما يسميها Ducasse أنها تنظيم للتجربة الجمالية كلها.

والخلاصة أن دراسة الصورة مجردة لا وجود لها إلا فى عالم المنطق والرياضة فهذان هما الدراستان الصوريتان بالمعنى الأتم، أما العمل الفنى فهو ليس صورة مجردة كما أنه ليس هناك من عمل فنى بلا صورة.

وهناك بعض المبادئ التى تستند الصورة الفنية عليها حتى ينجح العمل الفنى فى إحداث الخبرة الفنية عند الجمهور.

وأول هذه المبادئ هو مبدأ الوحدة العضوية فى العمل الفنى Organic unity ويعنى هذا المبدأ أن ترتبط أجزاء العمل الفنى فيما بينها لتكون كلا واحدا وكل المبادئ الأخرى ينبغى أن تخدم هذه الوحدة التى ذكرها القدماء فى تحديدهم للجمال الفنى بقولهم الوحدة فى الكثرة Unity in Variety وهى تعنى ألا يكون العمل الفنى ناقصا أو مفتقرا لشىء يضاف إليه حتى يتم اكتماله ولا ينبغى أن تزيد فيه أجزاء لا داعى لوجودها، وهذا المبدأ يقضى بتحقيق الوحدة بين الصورة والمضمون فى العمل الفنى بحيث يستحيل أن يترجم العمل الفنى فى لغة مختلفة وإلا فقد وحدته العضوية، وكل العناصر فى العمل الفنى ينبغى أن تخدم بعضها بعضا.

والمبدأ الثانى هو مبدأ سيادة الموضوع الرئيسى فى العمل الفنى The Principle Theme كما لو غلب لون أو شكل أو خط أو معنى أو لحن أساسي، فقد تتميز المبانى بترديد شكل معين كالقباب فى العمارة الإسلامية أو الأبراج فى العمارة القوطية أو يغلب على سيمفونية معينة لحن أساسى Thema وهو يطابق ما يسمى بالصفة الغالبة أو الفكرة الأم L'idee-mere كما يقول الناقد الفرنسى تين[1]. وقد يغيب هذا المبدأ فى الفن الحديث حين تتساوى الأطراف ولا يغلب عنصر على

(1) Taine, H. philosophie de l'art Part I.p.15.

عنصر آخر، إذ لا يكون للعمل الفنى الحديث نقطة مركزية، لكن الموضوع الرئيسى إذا ظل وحده منفردا فقد يبعث الملل والرتابة، ومن هنا تظهر أهمية المبدأ الثانى الذى يتلخص فى التنوع Thematic Variation إذ أنه لا يكفى أن نعرف الموضوع الرئيسى الغالب ، بل ينبغى أن يكون لهذا الموضوع أصداء وتنوعات وقد يكون أبسط أنواع التنوع هو تكرار الموضوع Recurrence فقد يحدث فى الموسيقى أن يتكرر اللحن الغالب على مستويات مختلفة، وفى الشعر تتكرر القافية ، لكن يمكن إحداث التنوع بتغير الموضوع بواسطة تحويره بالتصغير أو التكبير Transposition فمثلا ينتقل اللحن من مفتاح موسيقى إلى مفتاح آخر أو سرعة أخرى. أو يعاد الشكل بألوان مختلفة، أو قد يحدث التنوع بما يعرف بالتبادل Alternation ويعنى إدخال أكثر من وضوع ، وهناك أسلوب قلب الموضوع أو عكسه Inversion مثلا عندما نقلب قوسا أو شكلا معينا فى التصوير.

أما المبدأ الرابع فهو مبدأ التوازن: ويمكن تفسير التوازن بواسطة التماثل Symmetry وهو تماثل الأجزاء مثلا عند توزيع الراقصين مجموعتين متماثلتين على خشبة المسرح وفى الملابس والحركة، فيحدث توازن بين الأجزاء المتماثلة ، ولكن قد يتم التوازن فى العمل الفنى عن طريق عدم التماثل Assymetry فيحل محل التماثل نوع من التوافق بين المتماثلات،و وهذا واضح فى الفن الحديث الذى بعد عن التماثل وعمد إلى التوافق.. كما يلاحظ خاصة فى الشعر أو التصوير والديكور.

وقد يظهر هذا التوازن مع عدم التماثل فى الدراما بين قوتى الشر والخير أو فى الموسيقى بين الموضوع ومقابله وإذا كان التوازن Balance يغلب على الفنون المكانية فإن الهارمونى أو تآلف الأنغام Harmony هو الذى يطبق على تحقيق وحدة الأصوات المختلفة فى الفنون الزمانية ، فهو المبدأ الذى يحقق علاقة تثبيت لعناصرها الدينامية ويكسبها الصورة، كما أن التوازن Balance يحاول أن يدخل القوى المتصارعة أوالمتضادة ليكسب العناصر المكانية الثابتة نوعا من القوى الديناميكية والحيوية. لذلك يؤكد التوازن الكثرة فى الوحدة ، فى حين تؤكد الهارمونى الوحدة للكثرة المتحركة [1].

---

(1) Balance emphasizes diversity in unity and harmony emphasizes unity in diversity.

وعلى العموم فإن الموسيقى والشعر هما مجال الهارمونى ، فى حين يكون التصوير والنحت والعمارة فنون التوازن Balance .

أم المبدأ الخامس فهو مبدأ التطور Evolution فى العمل الفنى أى أن هناك انتقالاً من أجزاء سابقة زمانيا إلى أجزاء لاحقه عليها، وهذا واضح جدا بالنسبة للفنون الزمانية، ففى القصة أو الرواية مثلا تفضى الأحداث بعضها إلى البعض الآخر، وعلى هذا النحو فهمت الدراما التقليدية التى افترضت ثلاثة مراحل : مرحلة تقديم الشخصيات ثم تعقد المشكلة حتى تبلغ الذروة climax ، ثم يأتى الحل، ولكن لم تلتزم الدراما ولا القصة هذا التطور دائماً، وخاصة فى العصر الحديث، فقد يبدأ الموضوع بالذروة ثم يسير إلى الحل أو إلى المقدمة. لكن فى كل الأحوال لابد من ترتيب منطقى لتوالى الأحداث، وبهذا الصدد يقول E.M. Forster أن مجرد توالى الأحداث لا يكون رواية لأن المطلوب دائما هو التفسير الذى يبين السبب.

فإذا قلنا مثلا : مات الملك والملكة ماتت لا نكون بهذا الكلام قصة ، ولكن إذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً عليه أصبحت قصة.. وقد كان أرسطو أول من تنبه إلى ضرورة هذا الارتباط المنطقى المقنع حيث أن المحتمل غير الممكن أفضل عنده من الممكن غير المحتمل.

وهناك نوعان من التطور : تطور درامى للموضوع الرئيسى ينتهى إلى ذروة أو إلى غاية فى حين أن التطور غير الدرامى لا يتجه إلى غاية أو لايجعل من الوصول إلى الغاية أهمية أو هدفا، ويحدث التطور بالنسبة لكل عناصر الموضوع بغير أن يكون للموضوع الرئيسى أهمية غالبة، وهذا ما يلاحظ فى الأدب الحديث، خاصة فى القصة التى تفقد فكرة الذروة أو النهاية أو الأهمية لموضوع محورى أو مركزى فى العمل الفني، ولذا يسود مبدأ التطور الذى يختلف عن المبادئ السابقة بأنه يسمح بظهور الجديد الذى يتجاوز العناصر الموجودة سابقا، وفى حين يفترض التوازن والهارمونى أسبقية العناصر فإن مبدأ التطور يأتى بعنصر جديد يلغى التوازن السابق، وهو يلغى وجود ترتيب هرمى للأجزاء [1] تتخذ فيه بعض العناصر

(1) It is based on sequence, not rank.

أهمية أسمى من بعضها ، لأنه لا يعتمد على ترتيب الأجزاء ترتيبا درجيا بل متواليا يسير قدما بواسطة المتساويات لا بواسطة الأعلى والأسفل فى الدرجات [1].

وفى إمكاننا أن نلاحظ كيف مال الفن الحديث إلى تسطيح القيم فى الأعمال الفنية، سواء منها القيم المكانية ، إذا ما تعلق الأمر بالتصوير كما نجد فى الحركة التكعيبية أو التأثيرية أو الانطباعية أو تسطيح القيم الزمانية حيث لا يتصدر زمان على آخر، بل قد تتداخل الأزمنة على نحو ما نجد فى آدب جيمس جويس « يوليسوس» بالنسبة للموضوعات حيث لا نجد صدارة لموضوع على غيره. بل تتخذ كل الأجزاء أو عناصر الموضوع قيم متساوية.

٤- المضمون فى العمل الفنى :

يتضمن العمل الفنى مضمونا معينا هو خلاصة ما يعبر عنه أو يتضمنه العمل الفنى من خيال ومشاعر وفكر، فقد يعبر العمل الفنى عن انفعالات أو عن تصورات وأفكار أو عن صور خيالية، وكثيراً ما يختلط المضمون بالموضوع فى العمل الفنى، لكن من الواضح أن الموضوع هو شىء يقع خارج العمل الفنى، ومع ذلك فالعمل الفنى يشير إليه وينطوى عليه لكنه لا يدخل كعنصر من عناصر العمل الفني، كما يقول الناقد الإنجليزى برادلي. ومثال لتوضيح ذلك إذا وقفنا إزاء لوحة تمثل صلب المسيح فقد نعنى بفكرة الصلب ذاتها من وجهة نظر التاريخ أو اللاهوت أو السياسة، وعندئذ نتناول الموضوع، ولكن قد ينصرف نظرنا إلى ملاحظة العنصر الصورى من اللوحة، أى من جهة ما فيها من علاقة بين الألوان والأشكال، أو ينصرف اهتمامنا إلى ما تعبر عنه هذه الألوان والأشكال من قتامة أو كآبة أو ما يسودها من شعور بالرهبة أو القداسة أو ما بعثه الفنان من تعبيرات على الوجوه المختلفة أو ما أراد أن يوصله إلينا الفنان من معانى من خلال تعبيره الفنى أو من رؤية خاصة به ، ويكفى لكى تتضح التفرقة بين الموضوع والمضمون أن نقول إن الموضوع قد يظل واحدا عند عدد من الفنانين، لكن يتغير المضمون من فنان إلى آخر حسب رؤيته الخاصة وانفعاله بالموضوع. فكم فى التصوير أو الشعر من روائع فنية قد اتخذت من الحرب

(1) Hierarchie.

والسلام موضوعاتها، فى حين يختلف مضمونها اختلافا شديد التباين كما لو أخذنا موضوعا معينا كرحلة الإنسان إلى العالم الآخر، فسوف نجده موضوعا طرقه فى الأدب العربى أبو العلاء - فى رسالته « الغفران » - غيره عند دانتى فى الكوميديا الإلهية. لذلك يبقى الموضوع كما يقول الناقد الإنجليزى برادلى خارج القصيدة فى حين يبقى لها المضمون.

ويتضح المضمون خاصة فى فنون الأدب أو الفنون التعبيرية أكثر مما يتضح فى الفنون التشكيلية والزخرفية.

ويذهب المفكرون والنقاد فى فهمهم للشكل والمضمون الأدبى مذاهب مختلفة وإن اتفق معظمهم على القول بأن المضمون يتركز فى الأفكار والانفعالات التى يتضمنها العمل الأدبى فى حين تمثل اللغة التى يتوصل هذا المضمون عنصر الشكل.

ولكننا إذا تعمقنا هذه التفرقة سرعان ما نصل إلى القول بأن المضمون يستدعى عناصر معينة من الشكل، فالأحداث التى تتوالى فى الرواية مثلا هى جزء من المضمون فى حين تكون طريقة ترتيب هذه الأحداث هى ما يعرف بالشكل.

لذلك يتحد الشكل بالمضمون اتحادًا عضويا فى العمل الأدبى ولا يمكن التمييز بينهما إلا على نحو من التجريد.

لذلك انتهت بعض اتجاهات النقد الأدبى عند تناولها لغة الأدب إلى اعتبارها المكون الأساسى للشكل وانتهى التحليل إلى التفرقة بين الكلمات فى حد ذاتها وإلى الكلمات عندما تكون وحدات من الأصوات والمعانى ذات قيم جمالية تتفاعل وتؤثر فى جمهور المتذوقين.

أما عن الحقيقة التى يكشف لنا عنها الفن والأدب، فهى موضوع خاض فيه الفلاسفة منذ أقدم العصور.

وذهب بعضهم إلى اعتبار الفن كشفا عن حقيقة مثالية تتجاوز حقائق العالم المحسوس فقال أفلاطون بعالم المثل وذهب هيجل إلى اعتبار الفن شكلا من أشكال تجسد الروح أو الحقيقة المطلقة شأنه شأن الدين والفلسفة.

ومن نظريات الفلاسفة الوجوديين فى العصر الحديث نظرية الفيلسوف الوجودى مارتن هيدجر [1] الذى ذهب إلى القول بأن الفن يكشف عن حقيقة الوجود الإنسانى وضرب مثالا يوضح به أفكاره بلوحة تصور حذاء فلاحة بالى للمصور الهولندى ڤان جوخ شرح فيه كيف تتكشف من خلال اللوحة عالم صاحبة الحذاء بما فيه من شظف عيش وشقاء وكذلك تنبعث من خلال العمل الفنى أضواء تكشف عن حقيقة وجود الإنسان.

يظهر مما سبق أن الحقيقة المستمدة من التعبير الفنى حقيقة ذات طابع فلسفى مخالفة للحقيقة العلمية التى نستدل عليها بالتفكير الاستدلالى ونصوغها فى تصورات عقلية.

فالحقيقة المستمدة من تأمل الأعمال الفنية والأدبية تعتمد على منهج خاص، ففى حين يكون الاستدلال العقلى Discursive reason هو المنهج المتبع فى العلم تعتمد لغة الفن والأدب على أسلوب التمثيل أو التعبير Presentational وهو أسلوب الشعر والدين والأساطير وقد شرحت الفيلسوفة الأمريكية الشهيرة سوزان لانجير S.K. Langer هذا الأسلوب حين رأت أن الفنون التشكيلية والموسيقى فضلا عن الشعر والأدب تعتمد على معرفة من نوع خاص تنطوى على تعبير رمزى Presentational Symbolism [2] وخلاصة رأى سوزان لانجير هو أن الفن يشكل عالم الوجدان الإنسانى ، وبواسطة هذا التشكيل يصبح الوجدان موضوعا. لتأمل الإنسان . وتطبق لانجر هذا الرأى على الفنون التشكيلية وعلى الموسيقى، وترى أن الموسيقى بوجه خاص تمثل حياة الوجدان، إنها ليست تعبيرا مباشراً عن الوجدان بل تشكيل الوجدان فى تصورات يمكن أن تصبح موضوعا لتأمل الإنسان وتذوقه.

لذلك ينطوى الفن فى رأيها على معرفة معينة هى معرفة بوجداننا ، وتنتهى من ذلك إلى رأى آخر يختلف عن رأى فلاسفة التحليل المنطقى والوضعية المنطقية حين ترى أن عالم المعانى لا يقتصر على المعرفة العلمية وحدها لأن الإنسان

---

(1) M. Heidegger: Holzwege.

(2) S.K. Langer: Philosophy in a new key. Cambridge Mass. 1942 . P 79 ff.

لا يستخدم قدراته العقلية فى العلم فقط بل يستخدمها فى تصوير ما يخيفه وما يحبه فيستخدمه فى تشكيل عالمه الفنى وتصوراته الأسطورية والدينية.

وتنتهى لانجر إلى القول بأن اللغة والفن كلاهما يقوم بمهمة تصوير وتشكيل خبراتنا، اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتنا بها، أما الفن فهو يشكل ويصور حقائق عالمنا الباطنى وما فيه من وجدان وانفعالات ومشاعر ويقدمها فى رموز ، ويلعب الخيال الفنى الدور الرئيسى فى إبداعها.

ومما لا شك فيه أن الفن يكشف عن عالمنا الداخلى بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجى ويستخدم فى ذلك التعبير الرمزى فى حين تستخدم اللغة الرموز الاستدلالية.

وخلاصة القول هو أن الفن يقوم بدور عظيم فى الكشف عن أساليب الوجدان التى تختلف باختلاف الحضارت وتتغير بتغير الأجيال ، كما أنه يؤثر فى طرق وأسلوب الإدراك الفنى حين يقوم بتجسيد الوجدان وتصويره فى أشكال وصور قابلة للإدراك أى أنه يحول ما هو وجدان ذاتى فى طبيعة الإنسان إلى موضوع. Objectification of emotions ولكنه أيضاً وفى نفس الوقت يمكن أن يقوم بعملية أخرى عكسية حين يدرب عيوننا وآذاننا وإدراكنا على استيعاب جانب من البيئة الخارجية ويحوله إلى عالم خاص بنا فتتشبع الحقيقة الخارجية بمعانى وصور وخيالات من خلق أنفسنا ، وبهذا فهو يخلع الذاتية على الطبيعة الخارجية. Subjectification of Nature الفن باختصار فى رأى الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يقوم بوظيفتين عكسيتين الوظيفة الأولى هى أنه يحول الخبرة الذاتية إلى موضوع ندركه إدراكا فنيا، والوظيفة الأخرى المقابلة هى أنه يحول الموضوع إلى خبرة ذاتية.

وتؤكد سوزان لانجر على أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية، وأنها تهذيب لهذا الجانب الذى لا تستطيع اللغة العلمية الوصول إليه ، وترى أن إهمال هذه التربية يعرض أفراد المجتمع لفوضى الانفعال

والوجدان الذى يسىء إلى الطبيعية البشرية، فالفن السىء رمز لشعور ووجدان سىء[١].

ويميل معظم مفكرى القرن العشرين إلى تأكيد استقلال العمل الفنى عمن أبدعه ويظهر هذا الاتجاه بوجه خاص فى الاتجاه الفينومينولوجى المعاصر الذى يرجع فى نشأته إلى الفيلسوف الألمانى أدموند هسرل Husserl .

وقد تمثلت الفينومينولوجيا الجمالية عند عدد من الفلاسفة يذكر على رأسهم الفيلسوف البولندى رومان انجاردن [٢] Roman Ingarden ومنهم فى فرنسا ميكل دو فرن. Mikel Dufrenne [٣] ومنهم أيضاً مرلوبونتى وسارتر وهيدجر ويكفى أن نشير إلى إنجاز انجاردن الذى كان له أكبر تأثير على النقاد فقد تناول انجاردن العمل الأدبى بالتحليل فخصه بمستويات للوجود (Strata) حددها بمستوى الوجود الحسى والمستوى المعنوى ثم عالم العمل الأدبى ثم عالم المؤلف ثم مستوى القيم الميتافيزيقية التى يعبر عنها العمل وهو الذى يسمح للعمل الفنى أن يكون له أبعاد فكرية وفلسفية.

وللعمل الفنى والأدبى وجود وتاريخ، فهو يستمر فى الوجود ولكن تتغير خبرات الناس به فلا نستطيع مثلاً أن نقول إلياذة هوميروس أو مسرحيات شكسبير تثير فينا نفس التجارب التى كانت تثيرها عند المعاصرين لهما، وإذا كان للعمل الفنى وجود خاص إلا أنه ليس كأى حدث تاريخى وقع وانتهى كما أنه ليس حقيقة جامدة لا تتأثر بالزمن وليس خبرة شعورية حالة فى وجدان البشر ولا هو تصور مثالى كفكرة المثلث الرياضية إنه بنية فى نسقه من القيم والمعايير المتفاعلة ببعضها [٤] وهذا ينقلنا إلى المشكلة التالية وهى :

الخبرة الجمالية عند تذوق الفنون وإبداعها.

---

(1) Roman Ingarden (1893-1970). Das Literarishe kunstwerk 1930.

(2) M. Dufrenne: Phenomenologie de l'experienceo esthetique 2 Vols 1953.

(3) R. Wellek & A. Warren: Theary of Literatune. PP. 142-157.

انظر أيضا رسالة الدكتور سعيد توفيق الاتجاه الفينومينولوجى فى تفسير الخبرة الجمالية .

(4) S.K. Langer:, Àrtistic perception and Natural Light in Problems of Art. PP. 59-74.

انظر فلسفة سوزان لانجر فى كتابنا فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها دار قباء ١٩٩٨ ص ٢٦٣.

الفصل الثالث

الخبـرة الجماليـــة

مقـــدمـــة :

نعنى بالخبرة الجمالية موقف الإنسان عند تذوقه للعمل الفنى أو إبداعه له أو نقده عليه وهى موضوع يعنى به العلماء والفلاسفة والنقاد على السواء ودراستها تحتاج لبحث كثير من العناصر التى تتدخل فى هذه الخبرة وتحديد لأنواعها لأنها تختلف بحسب الفنون وبحسب الأفراد وبحسب مناهج الدارسين لها وبحسب الطابع الغالب فيها إن كان تذوقاً أو إبداعاً أو نقدا.

وقد عنى فلاسفة الجمال والنقاد والفنانون بمشكلة الصلة بين الخبرة الجمالية فى التذوق والخبرة الجمالية عند الإبداع الفني، وقد رجح البعض أن هذه البخرة سواء عند التذوق أو عند الإبداع واحدة فى النوع، وهم يرون أن استجابة المتذوق إنما هى بدورها تجربة مماثلة وشبيهة بتجربة الفنان المبدع أى هى عملية إعادة خلق للعمل الفني، ومن أبرز من يميلون إلى هذا الرأى الشاعر الفرنسى بول فاليرى الذى يرى أن عملية الخلق عند الفنان إنما غايتها هى إثارة عملية خلق أخرى عند المتذوق- ويرى جون ديوى أن على المتذوق أن يعيد بناء العمل المقدم له على نحو ما خلقه الفنان - وكذلك أيضا يقرب الفيلسوف الإنجليزى كولنجوود [1] بين المتذوق والفنان فيرى فى كل متذوق للفن فنانا إلى حد ما أما عن الفنان فمن الواضح أنه فى رأى الجميع المتذوق الأول لفنه.

أما من يميلون إلى التفرقة بين المتذوق والفنان فيفرقون بين عملية الإبداع الفنى وخبرة التذوق الجمالى على أساس أن التقبل والتأمل يغلبان على المتذوق فى

(1) R.G. Collingwood. The Priciples of Art.

حين يغلب التنفيذ فى عملية الإبداع فيؤثر الفنان فى محيطه ويتحول إلى فاعل حين يحدث فى شكل المادة تغييرا معينا أو حين يؤثر الموسيقى فى محيطة السمعى- وهذا المظهر الفعال هو الغالب فى تجربة الإبداع - وكثيرًا ما يسمى شعور المتذوق. شعورا جماليا أو أستطيقيا لأنه قد يتعلق بأى موضوع يستشعر إزاءه القيم الجمالية سواء كان هذا الموضوع فى الطبيعة أم الفن ، أما الإبداع الفنى فمن الطبيعى أن يتناول خبرة الفنان حين يتعلق نشاطه بإبداع، وبالإضافة إلى الشعور الجمالى فى التذوق الفنى وعملية الخلق الفنى تتسع الخبرة الفنية أيضاً لعنصر التقييم أو الحكم على العمل الفنى وهو العنصر الغالب فى خبرة الناقد، وعلى العموم فإن الخبرة الجمالية لابد أن تتسع لهذه العناصر المختلفة من تذوق وإبداع وتقييم غير أن بعضها يكون أظهر من الآخر بحيث يمكن على أى الحالات أن نميز بين الخبرة الجمالية للتذوق والإحساس الجمالى والخبرة الجمالية عند الناقد المقيم للعمل الفنى والخبرة الجمالية فى الإبداع الفنى.

(أ) الخبرة الجمالية والخبرة العملية فى الحياة اليومية :

تتميز الخبرة الجمالية عند تذوق العمل الفنى بموقف خاص مختلف عن موقفنا من أحداث الحياة وظواهرها التى تخطر فى شعورنا ذلك لأننا فى الخبرة العادية ننظر إلى الأشياء نظرة تتميز بغرض معين فنحن نحاول أن نرتب سلوكنا ونتجه إلى تحقيق أغراض معينة غير أن الموقف الجمالى فى خبرة التذوق الفنى يتميز بأنه موقف منزه عن الغرض وقد أكد كانط هذه الصفة عندما حاول تحديد الحكم بالجميل وميز بينه وبين الحكم على شىء بأنه لذيذ أو خير على أساس أن الجميل هو ما يعجبنا على نحو منزه من الغرض disenterested فموقفنا منه ليس موقف المنتفع مثلا أو أن نستمد منه معرفة نستفيد بها فى سلوكنا وحياتنا العملية ولذلك فنحن نتجه إلى الشىء مباشرة ولا نتجه إلى البحث عن أشياء متعلقة به.

ولقد اختلف المفكرون فى طبيعة هذه الخبرة وعلاقتها بخبرة الحياة اليومية وعنى كثير منهم بوصفها ومن أشهر هؤلاء الناقد الإنجليزى ريتشاردز الذى ذهب إلى القول بأن الخبرة الجمالية لا تختلف عن أى خبرة أخرى فى حياتنا اليومية غير أنها تتميز بأنها أكثر نظاماً وأدق تركيباً من غيرها ويفسر رأيه فيقول [(١)]:

(١) انظر ريتشاردز ومبادئ النقد الأدبى ترجمة د. مصطفى بدوى.

« إننا حين نتأمل لوحة فنية أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلى معزوفة موسيقية لا نفعل شيئاً يختلف عما نفعله عندما نذهب إلى معرض الصور أو حين نرتدى ملابسنا فى الصباح » ويقول أيضاً « إن الفرق بين مقطوعة من الشعر وما ليس بشعر لا يزيد عن الفرق بين الكتابة وبين تدخين الغليون ».

ومعنى هذا الكلام أن التجربة الجمالية ليست تجربة فريدة فى نوعها، وتقوم على عنصر خاص بها بل كل ما تتميز به هو تآلف العناصر التى تتركب منها بواسطة الجمال الذى يحول فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة منظمة ، فالخبرة الجمالية يتلخص معناها فى قدرتها على التنسيق بين الدوافع المتصارعة عند الإنسان الأمر الذى يولد فى النهاية لذة وتوازنا هما اللذان يحدثان تلك النشوة الجمالية ، وقد توصل أرسطو قديما لهذا التفسير عندما قال بالتطهير Catharsis ورأى فيه غاية فن التراجيديا.

ويقترب الفيلسوف الأمريكى جون ديوى من هذا الرأى حين لا يرى فارقا فى النوع بينها وبين خبرة الحياة اليومية بل الفرق بينهما هو عنده مجرد فارق كمى- ولما كان ديوى هو فيلسوف الخبرة جعل منها أساسا للمعرفة والتربية والأخلاق والسياسة فكذلك عنى بها عندما بحث فى الفن فرأى أنها فى الفن تظهر متكاملة متحررة من القيود والعوائق التى تعيق اكتمالها ونموها، فهو يتوج الخبرات كلها بالخبرة الجمالية .

وقد يبدو هذا أمرا غريبا فى نظر من يرون فى ديوى فيلسوفا برجماتيا فى الوقت الذى يجعل من الخبرة الجمالية عنصرا أساسيا فى فلسفته - وخلاصة رأيه فى الخبرة الجمالية [1] أن أى خبرة إنما هى تفاعل يتم بين الكائن الحى والبيئة غايته إشباع حاجاته وإذا كانت الخبرة ناجحة بحيث ارتبطت بسياق يصل بين ذكريات الماضى وتوقعات المستقبل فهى الخبرة فى معناها الأتم.

وعلى هذا النحو يرى ديوى فى الخبرة الجمالية عملية تستغرق زمنا معينا أو هى كما يقولون لها وحدة مستمدة من أنها حاضر بهيج له مستقبل أو كما يقول

(١) انظر جون ديوى - الفن خبرة د. زكريا إبراهيم.

أرسطو عن المسرحية أنها كل واحد ولكن لها بداية ووسط ونهاية - أى أن لها صفة زمانية.

ويرى ديوى أن الخبرة الجمالية هى خبرة لا تستمد من المتاحف والمعارض والمكتبات وإنما توجد الخبرة الجمالية فى سياق الحياة اليومية والعملية ، فكل خبرة عادية سواء كانت عملية ذهنية أو هى مجرد أداء عمل يدوى ناجح لها طابع جمالى ويستشهد ديوى على هذا الرأى بالإغريق الذين كانوا يصفون السلوك الأخلاقى بأنه جميل kalon agathon وكذلك تنبت الخبرة الجمالية من ثنايا الخبرة العادية على نحو ما نستخرج الأصباغ من القطران أو الروائح من البترول وكثير من خبراتنا العادية ينقصه الطابع الجمالى إذا بدأ ثم توقف أو انقطع بغير أن يكتمل أو إذا لم يدخل فى سياق بحيث يرتبط بما سبقه أو ما يترتب عليه من خبرات أخرى ، ذلك لأن التشتت والآلية من أعدى أعداء الطابع الجمالى للخبرة، لذلك يرى ديوى أن أوضح أنواع الخبرة الجمالية يستمد من الموسيقى الشعبية أو ما يرد فى الصحف من قصص وأخبار متعلقة بالحياة - كذلك تقترب الخبرة الجمالية من خصائص الخبرة العادية، ففى الخبرة العادية يسير الإنسان على أساس ارتباط العلل بالنتائج فنراه ينظم سلوكه تنظيما يحقق به النتائج التى يرغب فيها فهو ينظم عالمه وبيئته وفقا لحاجاته وكذلك يحدث تنظيم مماثل فى نشاطه الفنى فهو فى العمل الفنى يعيد تنظيم المادة تنظيما يحقق له فى النهاية رضاء ولذة جمالية A'esthetic Pleasure .

فالتنظيم والتأليف بين عناصر الموضوع هما أهم عوامل أحداث الطابع الجمالى لأى خبرة وهما فى الخبرة الجمالية أوضح من أى خبرة أخرى والفنان بمزاولته عمله الفنى يعيد تنظيم وتوضيح وتبسيط المادة وكذلك المتذوق للفن يشارك الفنان فى هذا العمل لأنه يعيد فى ذاته عملية هذا التنظيم والتأليف لأنه لا يقف عند حد التذوق السلبى ولكنه يعيد تقدير ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم. ويؤكد ديوى الفارق المميز للخبرة الجمالية فيقول إننا لا نجد لها نظيرا فى الحياة العملية لأن أحداث الحياة العملية ليست مرتبة ترتيبا متآلفا كما يحدث أن نجده بين أجزاء الخبرة الجمالية.

ويتضح مما سبق ومما ذكره ريتشاردز وديوى أن الخبرة الجمالية هى خبرة إنسانية وهى ظاهرة اجتماعية وأنها ليست مقطعة الأوصال عن سائر خبرات الحياة غير أن كثيراً من النقاد المعاصرين يذهبون إلى العكس حين يؤكدون أن الخبرة الجمالية لها طابع خاص يجعلها ذات نوعية مختلفة عن كل خبرات الحياة العملية ولعل الفيلسوف الأسبانى أورتيجايى جاسيت [1] من أبرز المدافعين عن استقلال الخبرة الفنية عن الحياة الواقعية وهو يرى أنه من العبث أن نحاول البحث فى العمل الفنى عن موضوعات ومعانى مستمدة من حياتنا اليومية وأن اللذة التى تستمد من التعرف على أعمال أو أحداث أو شخصيات فى المسرح أو التصوير ليست فى الواقع هى اللذة الجمالية الحقيقية، فالفن الحديث يبرز الاهتمام على الخصائص الموضحة للقيم الجمالية فى العمل الفنى ويخلصه من الجوانب الواقعية للحياة الإنسانية ويشير إلى هذا الطابع بقوله بتجريد الفن من العنصر الإنسانى ولتوضيح ذلك يقول [2] وإننا لكى نضبط رؤيتنا يجب أن نضبط أدوات الإبصار لنتصور منظرا لحديقة يظهر لنا من خلال نافذة ونحن عادة نميل إلى أن نخترق ببصرنا الزجاج لكى يقع على الزهور والأشجار ولكن إذا وجهنا رؤيتنا وجهة أخرى أى ننظر إلى الزجاج نفسه أو النافذة فعندئذ تتلاشى الحديقة والزهور ولا يبقى منها سوى بقع لونية لاصقة بالنافذة أى أن رؤية الحديقة تلغى رؤية النافذة ورؤية النافذة تلغى رؤية الحديقة وكل من الرؤيتين يتطلب توجيها معينا للنظر، وعلى هذا النحو أيضا يمكن أن تقول أن لوحة تيتيان Titian مثلا عن شارل الخامس هى شىء آخر غير شخصية شارل الخامس غير أن أغلبية الناس تميل إلى استخراج العناصر المعتادة لها فى الحياة اليومية وترجمة العمل الفنى إلى لغة الحياة العملية وهذا يضلل النظرة الحديثة إلى الفن.

طبيعة الانفعال الفنـــى :

أما عن طبيعة الانفعال الجمالى عند تذوق الفنون فهى مشكلة يعنى بها علماء

(1) Cf Ortegay Gasset. The Dehumanization of Art.

(2) Jose' Ortegay Gasset: The Dehumanisation of Art Princeton university Press 1968 P. 10.

الجمال والنقاد عناية يجب ألا تختلط بعناية علماء النفس فعلم النفس مثلا يصف الانفعال ولكن لا يجوز للفنان أن يقوم بوصف الانفعال وإلا كان يقوم بمهمة العالم لأن الفنان لا يصف الانفعال وإنما يعبر عنه بتقديمه وقد نعبر عن الغضب بغير أن نذكر كلمة الغضب بل لو استعمل الشاعر مصطلحات علم النفس لكى يصف الانفعالات التى يعبر عنها فإنه عندئذ يضعف قدرته التعبيرية ولكى يتضح لنا اختلاف التعبير الفنى عن وصف الانفعال، نلاحظ أن الوصف العلمى للانفعال إنما هو محاولة لرد الانفعال الفنى إلى نوع معين أو إلى فكرة عامة فى حين أن التعبير على العكس من ذلك يتجه إلى التخصيص وتأكيد الفردية والتكثيف . فالغضب الذى قد انفعل به الآن المتعلق بأمر معين أو اتجاه شخص معين ليس مجرد مثال للغضب على العموم أيًا كان ، بل هو غضب محدد معين يختلف عن أى غضب آخر قد أشعر به فى ظروف أخرى.

لذلك يختلف الحزن الذى قد يعبر عنه بتهوفن مثلا فى اللحن الجنائزى لسيمفونية البطولة عن حزن فاجنر فى تعبيره عن موت بطله سجفريد وهكذا فى أمثلة عديدة من الفن، ومن هنا لا يكون الفنان بصدد الوصف بل يعنى بالتعبير ، فالوصف يرجع الخاص إلى العام فى حين يكون التعبير تكثيفا للخصائص الفردية وتجسيما للمشاعر بحيث لا نكون إزاء عملية تجريد بقدر ما نكون إزاء عملية تكثيف كما يقول كاسيرر (١).

ومن هنا يصدق على الانفعال الفنى أنه لا يلجأ إلى التفسير بالتصورات كما يقول كروتشه بل بالحدس، ومن أهم الفلاسفة الذين تحدثوا عن أثر الانفعال الفنى على النفس أفلاطون وتولستوى، وقد كان موقف أفلاطون من الانفعال الفنى موقف الخشية والخوف لأنه اتهم الفن بأنه يثير فينا الانفعالات التى تهدم توازننا النفسى بل يقوى فينا الرغبات والشهوات ويزيد من تعطشنا لها أما تولستوى فقد ذهب فى تعريفه للفن عموما بأنه اللغة المعبرة عن الانفعالات فى مقابل اللغة العادية التى تنقل الأفكار، بل جعل من معيار العدوى الانفعالية التى يحدثها العمل الفنى معيارا

(1) Aprocess of concretion and intensification not a process of abstrraction cf. Cassirer an essay on Man.

لامتياز العمل الفنى غير أن هذه الآراء المتضاربة عن قيمة الانفعال فى العمل الفنى قد اتضحت أكثر عند من قالوا بأن الانفعال الجمالى فى الفن ليس هو الانفعال المباشر بل الانفعال الجمالى هو صورة للانفعال العادى أو كما تقول سوزان لانجر التعبير المنطقى أو الصورة المنطقية للانفعال فهناك أنماط من المحسوسات يقابلها أنماط من المشاعر والفن هو هذه الصورة المعبرة عن الجانب الشعورى الذاتى عند الإنسان الذى لا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه.

معنى هذا أن الفن حين يزودنا بطاقة وحيوية انفعالية فليس معنى هذا الانفعال أنه مباشر كانفعالاتنا فى الحياة بل انفعال تغيرت طبيعته ومعناه لذلك يعرف « وردزورث » الانفعال الفنى بأنه الانفعال حين نتذكره بهدوء وهو صورة للانفعالات وليس الانفعالات ذاتها.

والخبرة الجمالية سواء عند التعبير الفنى أو التذوق قد تكشف عن مشاعر معروفة ومحددة ومرتبطة بسلوك معين فى الحياة العامة كانفعالات الحب والكراهية والغضب والخوف، والغيرة والقلق ولكنها قد تتسع لمشاعر وانفعالات أكثر من هذه الانفعالات التى نعرفها فى الحياة الجارية ونستطيع تعيينها بأسمائها لأنها مرتبطة بمواقف معينة تحدث فى حياتنا العملية ولكن إلى جانب هذه الأنواع المحددة للانفعالات توجد آلاف أخرى من الانفعالات والمشاعر لم تحدد لها أسماء وهى موضع تجربة إنسانية لا اسم لها وهى تجرى فى حياتنا الباطنية ولكننا لا نستطيع أن نطلق عليها اسما محددا على نحو ما نسمى انفعالات الحب والكراهية وما كنا لنعرف الحب ما لم ننطق باسمه ويذكره لنا الشعراء على حد قول لاروشفوكو [1].

لذلك نجد أن هذه المشاعر والانفعالات تجرى فى حياتنا الباطنية ولكننا لا نحددها باسم معروف ونتركها تمر بسهولة وهى تعرض لنا فى تجاربنا الفنية والجمالية وكثيرا ما يكون لها تأثير عميق فى نفوسنا ولكنها لأنها لست مرتبطة بمظاهر عملية فى حياتنا الجارية ولأنها تختلف عن الانفعالات والعواطف المحددة الاسم فهى لا تدخل فى نوع محدد مثل قولنا الغضب والحب والقلق وقد لا نظنها

---

(١) فرنسوا لاروشفوكو ١٩١٣ - ١٩٨٠ مؤلف كتاب (Les maximes) .

تجرى فى أنفسنا كالانفعالات المحددة الاسم ولذلك نتصورها كيفيات وصفات خاصة بالموضوع الفني.

وكثيرا ما نخلط بينها وبين الأنواع المحددة فى حياتنا العملية ومعنى ذلك أن عالم الانفعالات الإنسانية لا يقتصر على حدود الانفعالات المعروف كالحب والغضب والخوف بل يشمل كثرة أخرى من المشاعر التى تفتقد التسمية ولكنها لا تقل عن المشاعر الأخرى ذات الاسم فى مضمونها الشعورى وقيمتها.

ومن أمثلة هذا المضمون الشعورى للانفعالات الجمالية هو تلك الانفعالات أو المشاعر التى تتعلق بصور وأشكال معينة أو بألوان وأصوات معينة بحيث يمكن أن يكون للون فى حد ذاته أو للصوت أو للشكل مضمونا شعوريا أو انفعاليا لا يرجع فقط إلى طريقة تنظيمه وتكوينه كما يرى الشكليون الذين رأوا أن يقتصر الانفعال الجمالى على تذوق الصورة وحدها وتجريدها من المضمون المرتبط بعناصرها. يقول كورت دوكاس.

إن تذوق الصورة فى حد ذاته يكون مصدرا للانفعال الأستطيقى ومثلها أيضا يمكن للعناصر اللونية أو الصوتية فى حد ذاتها أن تكون مصدرا للشعور ببعض الانفعالات الأستطيقية.

وبناء على هذا الرأى فى الانفعال الجمالى يمكن لنا أن ننظر فى تلك الحركة التعبيرية التجريدية الحديثة التى يمكن أن تحدث انفعالا فى المتذوقين بلغة من الألوان والأشكال ذات التأثير الأستطيقى غير أنه ينبغى ألا نخلط بين الانفعال الجمالى (الأستطيقى) وبين الإحساس لأن الإحساس بالشىء يجعله موضوعا لمعرفة معينة وموضوع المعرفة هو موضوع يرتبط بموضوع آخر ويكون موضوع عبارة أو حكم معين **فالإحساس** باللون الأزرق يفيد معرفة به كأنه لون السماء أو أنه يشبه لون شىء معين **أعرفه ولكن إذا تخلص اللون الأزرق** من أى علاقات تجعله موضوعا لمعرفة أو حكم أو **استطلاع وأصبح مصدرا لانفعال** شعورى فإن اللون الأزرق يتحول من موضوع للمعرفة **إلى موضوع جمالى** Aethetic object إنه **رمز لشعور** أو انفعال إنه الشعور الذى نعيه عندما نعى هذا اللون ونتأمله ويصبح موضوعا **لتأملنا**

الجمالى. وقد وضّح عالم النفس الشهير إدوارد بولو طبيعة هذا التأمل الفنى وفسره على ضوء نظريته الخاصة بالمسافة النفسية Psychical Distance [1] ، ويعنى بهذا أنه يغلب على موقف المتذوق للعمل الفنى التأمل بحيث يبدو العمل الفنى للمتذوق موضوعا مجردا من الغرض أو النفع العملى أو الشهوة، ويوضح بولو هذا المعنى بقوله إننا قد نكون إزاء منظر معين وليكن الضباب فوق البحر وعندئذ نجد البعض ينصرف إلى مشاعره الخاصة فيتأمل أحزانه أو يعتوره القلق غير أنه يمكن أن نلقى بستار بيننا وبين هذه المشاعر الخاصة فنخلص الموضوع الذى نتأمله من مشاعرنا الخاصة أو أغراضنا أو حاجاتنا العملية.

ونقتصر على أن ننظر إليه بطريقة موضوعية وإذا ما أحسسنا بالحزن يكون هذا الحزن سمة المنظر وليس حزننا الخاص على هذا النحو تتحقق مسافة نفسية بيننا وبين موضوع التذوق.

لكن استبعاد العوامل الشخصية والاهتمام أو الانفعال بالعمل الفنى لا يعنى تحويل العمل الفنى إلى الحياد الذى تكون عليه موضوعات العلوم. ففى العلم يجرد العالم العوامل الشخصية التى قد تؤثر على النتائج، أما فى الخلق الفنى فلابد أن توجد علاقة خاصة وتأثر غير أن هذا التأثير والانفعال يختلف دائما عن الانفعال والتأثر الذى نستجيب به لأحداث الحياة الواقعية ذلك لأننا فى الفن نتعامل مع موضوعات وأشخاص ومواقف تجرى على مستوى الخيال ويخضع لمسافة نفسية معينة بحيث إذا فقدنا هذه المسافة انتفى التذوق الفنى ، ولتوضيح هذا نأخذ مثلا مشاهد لمسرحية عطيل يكون عنده من الأسباب ما يجعله فى موقف عطيل وعند مشاهدته للمسرحية يتعاطف مع عطيل إلى حد أن يتصور نفسه فى موقف عطيل غير أن شعوره الخاص سوف يصرفه عن تذوق المسرحية نتيجة لتلاشى المسافة الواجب توافرها لتحقيق التذوق فالتعاطف والانفعال الفنى لا ينبغى إذن أن يتعارض

(1) Edward Bullough "Psychical Distance as a factor in Art and Aesthetic principle. British journal of psychology (1913). Vol. V.m. Rader A modern Book of Aesthetic. 1964 P. 394-411.

مع المسافة، وقد تطول المسافة أو تقصر باختلاف الأشخاص والمواقف والشخصيات ولذلك فقد لوحظ أن فنون البصر والسمع قد اتخذت مكانة خاصة بين سائر الفنون، ولعل السبب فى ذلك إنما يرجع إلى إمكانية احتفاظ موضوعاتها بمسافة مكانية وكانت هذه المسافة سببا لتقدم هذه الفنون على باقى الفنون التى تعتمد على الحواس الأخرى والفنون التجسيدية أى تعتمد على الحضور الجسمانى كالمسرح والرقص والنحت تحتاج إلى عمليات إبعاد لكى تحقق المسافة السيكولوجية.

وكثير من الأعمال والموضوعات التى تعد اليوم أعمالا فنية لم يكن يتاح لها فى زمانها أن تتخذ هذه القيمة الفنية لنقص هذه المسافة فقد وصلت بعض الآثار أو القصائد التى كانت تستخدم قديما فى الحياة العملية أو فى السحر أو الدين إلى منزلة الأعمال الفنية بفضل هذه المسافة. كذلك أيضا يختلف الفنان عن الشخص العادى فى قدرته على تحديد هذه المسافة.

وقد عنى المفكرون بتحديد المعرفة والتأمل الذى يغلب على موقف الإنسان فى الخبرة الجمالية إذ كثيرا ما ينصرف الإنسان إلى البحث عن الموضوعات المختلفة التى ترتبط بالعمل الفنى كأن يعنى بمعرفة الفنان الذى أبدعه أو العصر أو المجتمع أو الشكل الذى اتخذه كأن يكون قصيدة أو سيمفونية أو مسرحية وكثير من النكات والأقاصيص التى تحكى عن الفنان ولكن يرى البعض أن مثل هذه المعرفة ليست معرفة بالعمل الفنى ذاته وإنما هى معرفة عنه Knowl edge about وهذه المعرفة ليست فى الواقع المعرفة المطلوبة للمتذوق فى رأى البعض لأنها تصرف المتذوق عن التركيز على العمل ذاته غير أنه يمكن القول بأنها قد تساعد على التذوق الفنى غير أنه لابد من التركيز على الموضوع ذاته .

التفسيرات العلمية للخبرة الجمالية :

وقد تعرضت العلوم التجريبية لتفسير جوانب الخبرة الجمالية ووضحت الأستطيقا الفزيولوجية كيف ترتبط الخبرة الجمالية بنشاط حواس الإنسان وقد ظهر أن لحاستى البصر والسمع قيمة تفوق سائر الحواس الأخرى وذلك لأن هذه الحواس أكثر الحواس قدرة على فهم الأشكال المجردة وأكثرها قدرة على الكشف

عن طبيعة العالم الخارجى إن قورنت بالحواس الأخرى ذات الاتصال المباشر بمحسوساتها كالشم واللمس والذوق هذا إلى أن معطيات حاسة الذوق والشم واللمس أقرب إلى إثارة الوظائف العضوية. وقد شاهد فن الطهى عناية فى عصور مختلفة فاشتهرت مدينة سيباريس Sybaris قديما عند اليونان بتنظيم قوانين لهذا الفن (١) منها أن من يخترع طبقا من الغذاء يكون له وحده حق تقديمه لمدة سنة غير أن ما يبدع فى هذا المجال إنما يضاف فى رأى البعض إلى تقاويم السياحة أكثر مما يضاف إلى تاريخ الثقافة ، ورغم ذلك فقد ذهب بعض العلماء المتأثرين بعلم الحياة إلى القول بأهمية هذه الحواس السفلى فى الخبرة الجمالية ورأى دارون مثلا أن فى الحيوان قدرة على الإحساس الجمالى وأن هذا الإحساس يعد عاملا من أهم عوامل الإغراء الجنسى والانتخاب الطبيعى ويرى أن الكائنات الممتازة من الناحية الجمالية هى التى قدد استمرت فى البقاء ويلاحظ بعض من تأثروا بهذه النظرة أن جمال الريش عند بعض أنواع الطيور مثل الطاووس مثلا أو القدرة على الغناء كما عند البلابل مثلا أو القدرة على بناء الأعشاش أو الرقص كلها تدل على طرق الإغراء الجنسى المعتمد على الإحساس الجمالي.

ولكن لما كان هذا النشاط غريزيا عند الحيوان والطفل فإنه يفتقد صفة الإرادة والاختيار ولذلك نجد خلافا بين المفكرين حول الإحساس الجمالى فالبعض يرى أن الإحساس الجمالى ينبغى أن يقتصر على تلك الحواس الأكثر قدرة على تجريد الصور فى موضوعاتها فى حين يرى البعض أن كل الحواس تتساوى فى إحداث الخبرة الجمالية فيدخلون فى هذه الخبرة خبرة الحيوان والطفل مثلاً غير أنه من الواضح أن حاسة اللمس تتخذ مكانة خاصة مع الحاسة العضلية الحركية عند الذين يرون أن هذه الإحساسات اللمسية العضلية تتدخل فى أداء عدد كبير من الفنون مثل فنون الرقص والعمارة كما تتدخل فى عملية التذوق الفنى.

وتشترك هذه الحواس مع حاسة البصر عندما نكون بصدد تقدير ثقل حجر معين إذ ليس من الضرورى مثلاً أن نرفعه بل يكفى بمجرد رؤية حجمه وطبيعته أن ندرك ما سوف يكون عليه من وزن نظرا لتجاربنا السابقة ومع الشعور العضلى

(1) Nedoncelle : Introduction a l'Esthetique.

بالحركة يرتبط الإحساس اللمسى بالبرودة والحرارة مثلا عندما ندرك ببرودة الرخام أو حرارة النار أو ملمسها وتظهر أثر الاستجابة الحركية عندما نستمع إلى بعض الأنغام الموسيقية فقد نقوم بحركة إيقاعية تتمشى مع الإيقاع أو تكرار الأصوات، كذلك يحدث فى القراءة الصامتة، إذ تتم حركة فى عضلات العين وتتم هذه الحركات بلا وعى منا أن مجرد إتمام الحركة لا يميز الخبرة الجمالية وإنما يدخل فى أى عملية إدراك وقد عنى بدراسة ديناميات الإدراك الحسى عند الإنسان علماء النفس التجريبيون ، أمثال لوتزه وفيشر [1].

والذى أخذ الفكرة وطبقها فى علم الجمال هوتيودورليبس (١٨٥١-١٩٤١) Theodor Lipps الذى سمى هذه الحركة المصاحبة للإدراك باسم Einfuhlung أو التقمص Feeling Into .

وطبق هذه العملية على أمثلة مستمدة من تذوق فنون العمارة والنحت ففى رأيه مثلا أن الأعمدة الدورية فى العمارة اليونانية توحى لنا بمقاومتها لثقل الأسقف ومشاهدتنا لها توحى لنا بأن نجمع أجسامنا لكى نرتفع أو نشب وبهذه الحركة نعى ارتفاع العمود من خلال المقاومة والإحساسات التى تحدث لنا عندما نتذوق هذه الموضوعات نسقطها على الموضوعات الخارجية بحيث تبدو لنا صفاتا فى هذه الأشياء ، أى تذوقنا الجمالى لمبنى معمارى ينتج عنه تجارب بحركة أجسامنا للأشكال المعمارية.

وقد وضح كارل جروز Karl Grooz نظرية ليبس هذه حين ذهب إلى القول بأن هناك إحساسات عضلية لحركة أجسامنا تحدث فى باطننا عندما ندرك الأشكال الخارجية سماها بالمحاكاة الداخلية Inner mimicry .

ويمكن قياس هذه الحركات تجريبيا فى عمليات الإدراك وإذا كان ليبس قد أرجع مصدر هذه الإحساسات إلى الموضوعات الخارجية إلا أن جروز قد أكد أن مصدر هذه الإحساسات هو ما يجرى فى باطننا وإن كان فى أغلب الأحيان يجرى بلا وعى منا لأننا عندما نحول وعينا أو انتباهنا إلى هذه الإحساسات عندئذ نكف

(1) lotze and F.T. Vischer Des Sshone und Kunst.

عن الإدراك الجمالى للأشياء وبناء على هذه النظرية يصبح من الصعب أن نقول بوجود موقف جمالى يعتمد على نشاط الحواس الدنيا لأن وعينا بنشاط هذه الحواس يلغى الجانب الجمالى منها ويؤكد الجانب الفزيولوجى فوعينا مثلا بحركة الأسنان والبلع يلغى الجانب الجمالى من عملية الأكل ومن هنا يتضح لنا أن الإدراكات البصرية أو السمعية للألوان والأنغام هى إدراكات ينتفى فيها الإحساسات العضلية والفزيولوچية الخاصة بها وقد أكد سانتيانا فى نظريته عن اللذة الجمالية هذا الطابع فإحساسنا الجمالى يتضمن إسقاطا لإحساسنا وانفعالنا على الأشياء إلى حد أن نحس بأن اللذة لا تصدر من باطننا بل أنها صادرة من الأشياء الخارجية وهذا معنى قوله باللذة الموضوعية Pleasure Objectifed وتقول «فرنون لى» فى هذا الصدد أنه يمكن بالتجارب تحديد العمليات التى تحدث فى العين عند إدراكها للأشكال المختلفة ولكن عندما يتعلق الأمر بالجمال والقبح فإن وعينا لا يتجه إلى هذه العمليات والتغيرات الفزيولوجية التى تجرى فى باطننا بل إلى العلل والموضوعات الخارجية المسببة لها بحيث لا تقول أنا أحس بالدائرة أو الارتفاع أو السمترية بل نقول هذا الشىء مستدير أو مرتفع أو متناسب وقد فرق كارل جروز بين المتأمل السلبى Zufuhlung والمتأمل الإيجابى Einfuhlug فالمتذوق لفنون الصورة الساكنة كالعمارة والزخرفة يقف عند حد المشاهدة فى حين يصبح المشاهد مشاركا إيجابيا بالنسبة لفنون الفعل والحركة كالرقص والتمثيل والموسيقى.

وقد أخذ بهذه التفرقة موللر فرنلفز Muller Freienfles فقال بالمشاهد Zuchaur Spectator والمشارك Mitspieler participant .

ومن الواضح أن هذه التفرقة بين المتأمل الساكن والمشارك الحركى إنما ترجع إلى فلسفة نيتشة الجمالية إذ ميز بين روح الفن الأبوللونى الذى أرجعه إلى أبوللو إله الوضوح والحلم والخيال والصورة المرئية . وروح الفن الديونيسى الذى أرجعه إلى الإله ديونيسيوس إله السكر والحركة والرقص.

غير أنه يمكن أن يؤخذ على تجربة الإسقاط أو التقمص Einfuhlung التى تتم بها عملية المحاكاة الباطنية والمشاركة الوجدانية أنها ليست مما يميز الخبرة

الجمالية وحدها لأنها تنطوى على تفسير عام عمومية زائدة عن اللازم ويمكن أن تدخل فى أسلوب معرفتنا بالأشياء على العموم وإدراكنا لها لا يقتصر على ما نحسه من جمال أو من قبح بل تتدخل فى عمليات الإدراك عموما وقد رأى بعض علماء الجمال أن هذه النظرية لا تكفى فى تفسير التذوق الجمالى لأن الذات بدلاً من أن تتحد بموضوع تأملها فإنها قد تتجه إلى العكس إلى الانسحاب إلى بعد معين منه أو الابتعاد بمشاعرها ومطالبها الخاصة العادية عند محاولتها تذوق العمل الفني. أما فيما يتعلق بنتائج علم النفس التجريبى فى تفسير الخبرة الجمالية فإنما ترجع إلى العالم الألمانى جوستاف تيودورفخنر (١٨٣٤ - ١٨٨٧) مؤسس الأستطيقا التجريبية - الأستطيقا السفلى From below كما سماها فى مقابل الأستطيقا التأملية أو From above عند الفلاسفة التأمليين الذين يبدأون بالنظريات العامة والفروض الفلسفية - ويقول بضرورة البداية بالوقائع التجريبية ثم الصعود منها إلى العموميات والكليات - قد بنى فخنر نظرياته فى الجمال على أساس اختيار أكثر الأشكال تفضيلاً وقد أجرى تجاربه على مستطيلات من الكرتون الأبيض نثرها على سطح أسود ليعرف أحسن النسب بين الطول والعرض التى تكون موضع التفضيل واستخدم ٣٠٠ رجل وامرأة وانتهى إلى ما سماه بالقطاع الذهبى The golden Section الذى عده أحسن النسب ونحصل عليه بأن نقسم خط معين بحيث يكون طول هذا الخط بالنسبة لأكبر جزء فيه بنفس النسبة التى تكون بين أكبر جزء وأصغر جزء منه.

ثم استمرت أبحاث علم النفس التجريبى تتجه إلى عنصر الإحساس فى الخبرة الجمالية المتعلقة بالألوان والأصوات.

٤ - تجارب بولو على الإحساس باللون :

يرى البعض أن اللون يؤثر فنيا بسبب الارتباط فالأحمر والأصفر مثلا دافئة لأنها ترتبط بالشمس والنار والحرارة - والأخضر مهدئ لأنه يذكر ساكن المدن بالريف والمزارع. لكن تدل التجارب على أن أثر اللون لا يرجع دائما إلى الارتباط لأنها تؤثر فنيا مباشرة وقد ثبت هذا الرأى بفضل التجارب التى أجريت على

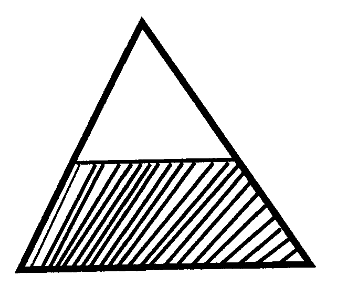
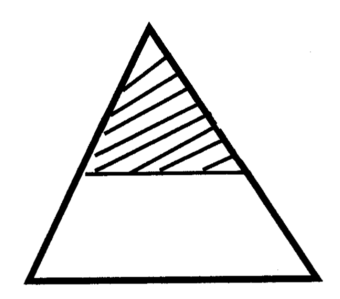
الأطفال فى سن شهور والحيوانات وعلى بعض الأشخاص الذين شفوا من الكتراكت - وظهر تأثرهم بالألوان - فمثلاً الأميبا Amoeba تنفر من الأزرق والأبيض ولكنها لا تنفر من الأحمر [1].

فإذا صح أن الاستجابة للألوان فى هذه الكائنات موجودة فلا شك أن للألوان بذاتها بغير ارتباط تأثيرا معينا عند الإنسان وقد قام العالم الفرنسى Fere بتجارب على أثر الألوان على الإنسان باستعمال آلات لقياس ضغط اليد Hand Grips بتأثير بعض الألوان فوجد أن القياس العادى هو ٢٣ وأن الأخضر يسبب ٢٤ والأصفر ٢٨ والبرتقالى ٣٥ والأحمر ٤٢ وانتهى إلى أن الألوان تؤثر على الجهاز العضلى والدورة الدموية - ويقدر تأثر الأطفال ببعض الألوان بواسطة قياس مدة تعلق بصرهم بالألوان المختلفة.

وتبين أن الأطفال أكثر تعلقاً بالألوان الفاتحة مثل الأصفر والأبيض ثم يزداد التعلق بألوان أخرى مع التقدم فى السن فيدخل الأحمر من سن ٤-٩ ثم الأزرق ويفضل أبناء الريف الأخضر- فتبدأ تظهر بالتجارب فروق التفضيل للألوان بين البنات والأولاد باختلاف البيئة فأهل المناطق الحارة والجنوبية أميل إلى الألوان القاتمة وأهل الشمال أميل إلى الألوان الباهته - ثم تدخل الارتباطات العامة والخاصة فقد يكره الإنسان لونا معينا لأسباب خاصة كأن يكون لون الملابس التى يلبسها شخص يكرهه أو يحب لونا لأنه يذكره بشىء محبوب له كذلك ترتبط الألوان بالإحساسات الأخرى كما نقول ألوان باردة وألوان ساخنة.. وترتبط بالثقل أو الخفة.

وعادة يكون الأفضل للون القاتم أن يكون أسفل اللون الفاتح فلو أردنا تلوين حائط سلم يحسن أن يكون الجزء الأسفل قاتما والأعلى فاتحا وقد كان الإحساس بوزن الألوان من أهم الدراسات التى قام بها Bullough ويعد بولو أهم من قام بتجارب على تذوق اللون - فقد استخدم مثلثات ودوائر ومربعات من الورق الملون وكان الجزء الأعلى بلون والجزء الأسفل بلون آخر - فقدم لمجموعة مكونة من ٥٠ شخص مثلثين ملونين.

(1) Cf. Valentine C.W. An introduction to the experiental Psychology of beauty, peoples Book, 1919. 13.

وتدخل مبدأ الوزن فى تفضيل الأشخاص للألوان إذ وافق الأكثرية على تفضيل المثلث ذى اللون القاتم فى أسفله.

وكذلك عنى بولو Bullough بإجراء تجارب لتصنيف استجابات الأفراد إلى أنواع بحسب استجابتهم للألوان البسيطة والتأليف بينها [1] وانتهى إلى التميز بين أربعة أنواع من الاستجابة للألوان هى على النحو الآتى :

١ - **المظهر الموضوعى** : Objective Aspect : وهو النظر إلى خصائص الألوان وطبيعتها كأن تكون فاقعة أو قاتمة أى النظر إلى صفات اللون ذاته.

٢ - Physiological Aspect : أى لا ننظر إلى صفات اللون ذاته بل إلى أثر اللون على الإنسان فالانتباه لا يقع على اللون بل يقع على أثره على الجسم العضوى أو الاستجابة الجسمانية أو العضوية له كأن نقول إنه لون مبهج أو لون محزن أو بارد أو لون دافئ على نحو ما وضحت تجارب فيرى على اللون بواسطة قبضة اليد أى ما يجرى فى باطن الإنسان عند الاستجابة للون.

٣ - Associative Aspect : أن يرتبط اللون بموضوع آخر نتذكره ويضفى على اللون صفة معينة.

(1) Colour - Combinations. British, journal of psyhology 1910. PP. 406-446. Myers and Ortman: The Effect of Music ed M. shoen.

٤ - Character Aspect : أن نكسب اللون صفة شخصية فنقول لون برىء طاهر أو لون وحشى نتحدث على اللون كما لو كان به خلق فرد معين أى نصف اللون بصفة حال أو مزاج أو خلق فنقول متحفظ هادئ مرح.

ونجد أن معظم الناس تتأثر بمظهر واحد من هذه المظاهر الخاصة باللون وقد يأخذ الفرد فى اعتباره بعض هذه المظاهر ولكنه يميل إلى نوع معين بحسب اتجاهه الغالب نحو أحد هذه المظاهر. فيكون الفرد من النوع الموضوعى Objective type وهؤلاء فى نظر المجربين أقل الناس إحساسًا بالموضوع لأنهم يحللون الموضوع بالرجوع إلى مقاييس مسبقة أو بمقارنات وتحليلات وصفية مستمدة من النظريات الملقنة فى نظريات الفن. والأشخاص الذين يدخلون هذا النوع يتخذون موقفا عقليا ونقديا نحو الألوان وليس موقفا عاطفيا مثلا.

أما أفراد النمط الثانى وهم النمط الفزيولوجى physiological فهم حساسون لأثر اللون عليهم فتذوقهم للألوان وإحساسهم بها أكبر من السابقين عليهم- أى أن لذتهم لا ترجع إلى اللون بقدر ما تنصرف إلى أثره عليهم.

أما النوع الارتباطى : Associative type وهذا النوع أقل حساسية ويرتبط تفضيله للألوان لأسباب خاصة شديدة التنوع. أما النوع الشخصى : فنسبة أفراد هذا النوع أقل من غيرهم إذ ظهر أنهم يقرأون فى اللون مشاعر وإحساسات خاصة بالشىء موضوع التأمل فيجدونها مبهجة أو حزينة أو مخلصة وقد يعتبرون من النوع الفزيولوجى غير أنهم يقولون إن اللون نفسه غامض قلق رقيق وليس الشخص الذى يحس وقد يقول البعض أنه يجعلهم كذلك . ويرى بولو أن هذا النوع الشخصى أكثر الأنواع أستطيقية واستجابته تكون أكثر الاستجابات حيوية وتذوقا - والفرق بينه وبين استجابة الفزيولوجى أنها لا توجه النظر إلى ما يجرى فى شعور الذات بل تحاول أن تخرج هذه المشاعر وتلقيها على الشىء كصفات فيه [1].

أما التجارب التى أجريت على الشكل فقد انصرفت إلى أبسط الأشكال

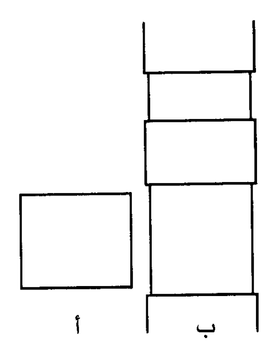
(١) يتحول الموضوع نفسه إلى إتخاذ صفات خاصة به لا الذات المدركة له فاللون الأحمر يصبح دافئا وليس الشخص الذى يحس به بحيث لا ينتبه إلى ما يجرى فى باطنه.

والخطوط فالخط المائل / لا نعجب به إذا اعتبرناه رأسيا مائلا ويكون موضوع إعجاب أكبر لو وصفناه بأنه أفقى يرتفع ليقف رأسيا.

كذلك أجريت تجارب على الشكلين S و S وظهر أن الشكل الأول أسهل فى الرسم كذلك عندما طلب من أفراد التجربة رسم البروفيل مالوا كما يميل الأطفال والبدائيون إلى أن يتجه الوجه إلى اليسار لا إلى اليمين.

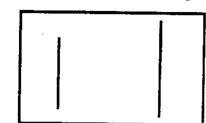
ولقد وَضُح كذلك أننا لا نملك إلا أن نميل مع الخط فى حركته فالرأسى نعلو معه إلى أعلى والمنحنى نميل معه والمستطيل يقف ثابتا ويسمى الشعور بهذه الحركة feeling into نشعر داخل الخط أو الشكل وسماها ليبس empathy وهى كلمة توازى كلمة Sympathy أو المشاركة feeling with .

وقد شرح ليبس كثيرا من الأوهام البصرية على أساس نظرية الـ empathy فالمربع فى ب يبدو أطول من المربع أ لأنه يقوم برفع ثقل معين يكسب خطوطه الطويلة امتدادا.



كذلك أجريت تجارب على التوازن والسمترية لعل أبسطها ما أجرته مس بوفرPuffer حيث أحضرت مستطيلاً أسود ورمت بعمود أبيض صغير. وطلبت من المختبرين رمى عمود طوله ضعف الأول فى الوضع والمسافة التى تعجبهم ووجدت أن التنظيم الأفضل يعتمد على مبدأ التوازن الميكانيكى بمعنى أن الخط الأول الأطول يقع بعيدا عن المركز بنصف المسافة التى يبعد عنها الخط الأصغر، كما لو كان ينبغى

لرجل ثقيل أن يجلس على مسافة تقديرها نصف المسافة التى يجلس عليها طفل فى أرجوحة كما يظهر فى الشكل الآتى :



وقد أجريت تجارب على سيكولوجية التذوق الموسيقى فالموسيقى بطبيعتها أقرب الفنون طواعية لدراسة علم النفس لما تتميز به مادتها من سرعة التلاشى بحيث تتضح فيها عمليات الاستجابة فى عقل السامعين فالبحث فى الجمال هنا يتضح بالبحث فى الأثر وقد ذهب ماير Myers (1) إلى تصنيف المستمعين للموسيقى إلى الأنماط الأربعة التى ذكرها بولو للألوان.

وهى الموضوعى والفزيولجى والارتباطى والشخصى، والموضوعى يوجه عنايته إلى خصائص الموسيقى والتكنيك والذاتى يلاحظ أثر الموسيقى على إحساسه فيصف ما يحس به إزاء الموسيقى فقد يحس بأنه يغوص فى بحر أو أن أذنه قد ثقبت أما الارتباطى فيذكر مناظر وأحداث وأشخاص ترتبط الموسيقى بهم وهذا النوع قليل بين المتعمقين فى الموسيقى أما الشخص الذى يشخص الموسيقى بحيث يصفها بأنها مرحة أو غامضة أو لعوب فى رأى ماير Myers كما ذهب أيضا بولو Bullough إلى أنه أكثر الأصناف أستطيقية.

فتجربة النوع الموضوعى تتصف بأنها نقدية عقلانية والذاتى بدائية ساذجة والارتباطى متنوعة جداً إلى حد لا يعتمد عليها أما بالنسبة للمتذوق الشخصى character- type فهو يهب الموسيقى نفسها مزاجا وأحوالا وخصائص ونشاطاً قد يشاركه فيه أو لا يشاركه أى إنسان يصفها بأنها مرحة بدون أن يكون هو فى هذه الحال مرحا يقول أحد المستمعين إن الموسيقى كانت مرحة فى بعض أجزائها ولكن كنت أشعر بالعكس طول الوقت. ويتفق ماير وبولو فى أن النوع الشخصى هو أكثر الجميع أستطيقية لقدرته على تكييف العمل الفنى ويضيف

(1) Myers and Ortman: The Effect of Music . ed M. Shoen New York- Harcourt, Brace and company 1927. P. 10-17. 37. 38 - 76. Charles Myers, Individual Diffeirences in enjoying Music, British Journal Psychology, 1922 X 111. 52 - 71.

Ortmann زميل ماير تصنيف المستمعين إلى ثلاثة أنواع أخرى هى الحسى sensorial والإدراكى perceptual والخيالى imaginal .

فالحسى محدود بالمادة الحسية أما الإدراكى فيدخل فى اعتباره التنظيم الذى يكسب المادة الحسية وجودا أكثر معقولية أما الخيالى فهو أقدر على استعادة المادة الحسية بنشاط أو إضافة مادة تزيد عليها بواسطة خياله الخلاق.

ومن الواضح أن الاستجابة الأولى هى الاستجابة الشائعة عند الأطفال وغير الموهوبين فى حين أن الاستجابة الإدراكية والخيالية توجد عند الموهوبين من المستمعين والموسيقيين المدربين.

وإن كان من الضرورى جدا عند الخبراء فى الموسيقى الاستجابة الحسية للصوت ذلك لأن تقدير المادة الحسية يكون أفضل عند الخبراء كما يقول برات [1].

بمعنى آخر أنه لابد فى الإدراك الجمالى الأستطيقى أن ننتبه إلى الخصائص الحسية للموضوعات الفنية من صوت أو لون أو سطح لا إلى ما يرتبط بها لأن الإدراك الأستطيقى هو إدراك مباشر لا يتجاوز العمل الفنى إلى ما يرتبط به من معانى مختلفة عنه.

(ب) الخبرة الجمالية وموقف الناقد:

١ - التذوق والحكم بالقيمة :

قد يرى البعض تعارضا بين التذوق الفنى وبين النقد الفني. فالمتذوق يقبل على تجربة مباشرة ولا يميل إلى تحليل الموضوع الذى يتذوقه أو يأخذ فى تشريحه ومقارنته بغيره والمتذوق يتقبل العمل الفنى لكى يستمتع به.

أما الناقد فيأخذ فى تقييم هذا العمل على ضوء معايير معينة ليرى مدى نجاحه أو إخفاقه فى تحقيق هذه المعايير، والمتذوق ينأى عن وصف العمل الفنى بواسطة التصورات العامة والأفكار المجردة التى تلغى خصائصه الذاتية لأن العمل

(1) G.C. Paratt, the Meaning of Music- New York. Mc Graw Hill book company 1981 P. 71,76.

الفنى على حد قول الفيلسوف الإيطالى كروتشة هو شىء فريد فى ذاته والأعمال الفنية ليست على الإطلاق مترادفة Synonyme ولا يمكن أن نسلب العمل الفنى فرديته لأنه موضوع مختلف كل الاختلاف عن أى منتج صناعى له مواصفات يمكن الاتفاق عليها بل على العكس من ذلك يمكن للعمل الفنى أن يحطم القواعد العامة والأساليب التقليدية المتعارف عليها ويكتسب مع ذلك قيمة جمالية.

ولكن يمكن على الرغم من كل ذلك أن نقول أن التذوق والنقد عمليتان متصلتان كل الاتصال فالتذوق ليس مجرد عملية تقبل سلبى، وإنما يفترض القيام بعمليات إيجابية لأنه يفترض القدرة على الاختيار والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفنى لأننا عندما ندرك عملا فنياً معينا لا نراه دفعة واحدة بل نأخذ فى تعديل رؤيتنا وننتقل تدريجيا من زاوية إلى أخرى وتذوقنا للعمل الفنى يعتمد على خبرتنا السابقة وعلى ما سلمنا به ضمنيا من معايير ومقاييس جمالية يقال إن أول قصيدة نقرأها ونستمتع بها تحدد لنا معيار ما نقدره بعد ذلك من شعر فالإحساس بالعمل الفنى والميل إليه يقترن دائما بالحكم عليه وفى هذا يقال إن ما نرغب فيه أو نفضله هو الذى ينطوى على القيمة.

ومما لا شك فيه أن اختلاف النقاد وتشعب اتجاهاتهم فى النقد إنما يرجع إلى اختلاف الأسس الفلسفية التى يستند إليها نقدهم ومن الطبيعى أن الإختلاف فى تصور القيمة الجمالية من حيث وجودها الموضوعى أو وجودها الذاتى قد انتهى إلى انقسام النقد إلى اتجاهين رئيسيين هما الاتجاه الذاتى الذى يرجع فى تقييمه للعمل الفنى إلى الأثر الفنى الذى يحدثه الفن فى متذوقه ولقد زاد الاهتمام بهذا الأثر خاصة فى العصور الحديثة بعد أن اتسع المجال أمام الفنان فى التعبير عن ذاته الفردية.

وعلى نحو ما نجد فى النزعة الرومانسية التى أطلقت العنان للفنان فى التعبير عن عالمه الخيالى أو اللاشعورى على نحو ما نجد فى النزعة التعبيرية والسوريالية.

وفى إطار هذا الاتجاه دعا النقاد إلى أهمية تجربة الناقد وتأثره بالعمل

الفنى ولذلك فقد عرف مذهب الانطباعية Impressionism فى تقييم الأعمال الفنية ومن أشهر من أخذوا بهذا الاتجاه فى الأدب الأوروبى أوسكار وايلد واناتول فرانس وباتر فى الفنون المرئية وديبوسى Debussy فى الموسيقى وقد انتهى هذا الاتجاه بالنقد إلى أن يكون أقرب إلى الخلق الفنى لأنه ليس علما محددا بقواعد أو معايير وإنما أساسه خبرة الناقد وتأثره بالعمل الفني.

أما الاتجاه الموضوعى فى النقد فهو الذى يعتمد على معايير موضوعية فى تقييمه للأعمال الفنية وتختلف مذاهبه بحسب اختلاف هذه المعايير ومن الممكن أن نذكر أمثلة له بالنقد بواسطة القواعد المستمدة من قدماء النقاد والنقد السياقى Contextual وهو النقد بواسطة تحليل المضمون وما ينطوى عليه من معايير ذات دلالة معينة قد تكون فكرية أو اجتماعية أو أخلاقية ، والنقد الحديث وهو يقتصر على الخصائص الجمالية والشكلية للعمل الفنى بغير البحث عن أى ارتباطات أخرى مستمدة من البيئة أو الحياة الإنسانية، ويمكن أن نوضح هذه الاتجاهات الثلاثة فيما يلى :

أولاً : النقد بواسطة القواعد Criticism by rules :

عرف هذا النقد باسم النقد الكلاسيكى الحديث Neo classical criticism وساد فى القرنين السابع عشر والثامن عشر وقد اعتمد أصحابه على قواعد قدماء اليونان والرومان سواء فى الأدب أو فى الفنون المرئية ومن أشهر نقاد هذا المذهب فى أوروبا بولو Boileau (١٦٣٦/١٧١١) الذى جعل من سلطة أرسطو وهو رأس عماد النظرية الكلاسيكية الجديدة.

وقد أخذ هذا النقد الكلاسيكى بتصنيف الأدب والتصوير إلى أنواع، ففى الشعر مثلاً نجد الغنائى والملحمى والدرامى ولكل نوع من هذه الأنواع قواعده الخاصة ولعل أشهر قواعد النقد الكلاسيكى بالنسبة للشعر المسرحى قاعدة الوحدات الدرامية الثلاث التى أقرها كاستلفترو Castelvetro عام ١٥٧٠ الذى اعتمد على أرسطو فذهب إلى ضرورة تحقق وحدتا الزمان والمكان فى الدراما فمنظر الدراما لا يجب أن ينتقل من مكان إلى آخر والزمن الذى تجرى فيه الأحداث

يستمر لدورة شمسية واحدة ومن الطبيعى أن تتعرض هذه القاعدة مع ما يجرى فى المسرحية الحديثة من أن يكون المنظر الثانى بعد خمس سنوات مثلاً أو مكان آخر فإذا ما روعيت وحدتا الزمان والمكان فإن وحدة الفعل أو الحدث سوف تترتب على ذلك بالضرورة وقد راعت الدراما الأوربية هذه الوحدات لأكثر من قرنين من الزمان.

غير أنه يجدر أن نلاحظ أن الوحدات الثلاث التى يفترض أنها مستمدة من أرسطو ليست موجودة عند أرسطو لأنه لم يؤكد إلا إحداها وهى وحدة الفعل التى عدها كاستلفترو تابعة للوحدتين الأخريين ولقد أكد أرسطو أهمية الارتباط بين أحداث المسرحية بحيث يكون لها وحدة ويتحدث عن الزمان فى نص واحد يقول فيه إن المأساة يجب أن تنحصر فى دورة شمسية واحدة ولكنه لا يذكر وحدة المكان.

لقد حاول النقاد تطبيق هذه القواعد على دراسة مسرح شكسبير فتبين لهم أن مسرحيات شكسبير مثلا لا تراعى هذه القواعد ولا نقاء النوع فقد خلط شكسبير فى مسرحياته بين المواقف المؤسفة والمواقف الكوميدية واهتزت الشخصيات أو النماذج بحيث أمكن أن تتناقض النماذج فياجو مثلا الذى ظهر فى عطيل مثال الخبث والنذالة يتناقض مع دوره كضابط من رجال جيش عطيل - وديدمونه لم يكن من الجائز لها أن تقع فى حب عطيل لكن أرسطو حين وضع القواعد لم يكن أمامه نماذج مسرح شكسبير بل مسرح أسخيلوس وصوفيكليس ويوربيدس وهذا يكفى ليبين أن التمسك بالقواعد لا يكفى كمنهج فى النقد وإن أفاد إلى حد ما فى حدود العصر والنماذج التى ظهرت فيها هذه القواعد ولذلك لابد من أن تكون القواعد مرنة بحسب تأثير العمل الفنى ونجاحه ككل عند المتذوق.

ويؤخذ على هذا النقد أنه لا يبين إلا التشابه بين الأعمال المشتركة فى النوع لا الاختلافات الفردية.

ثانيا : النقد السياقى : Contextual Criticisim :

يعتمد هذا النقد على تقييم العمل الفنى من جهة تأثره بالبيئة التاريخية والاجتماعية والأخلاقية وقد بلغ هذا المنهج فى النقد أوجه فى منتصف القرن

التاسع عشر حيث نظر إلى العمل الفنى نظرة تجريبية أى على أنه حادثة طبيعية وتبعا لهذا المنهج لا يمكن النظر إلى العمل الفنى فى حد ذاته بل يربطه بأسبابه وأثاره وتفاعله مع الأحداث.

وترجع نشأة هذا النقد إلى سيادة النظرة العلمية نتيجة لتقدم العلوم الطبيعية وإلى سيطرة النزعة الوضعية Postivism فى الفلسفة بعد أن أصبح العلم أثمن ما قدمه العقل الإنسانى.

وظلت أحكام النقاد تتضارب بسبب اعتمادها على الآراء الذاتية، ولذلك فقد بدا أنه إذا أمكن أن يدرس الفن علميا، أى بالنظر إلى السياق الذى يرد فيه فيمكن للنقد الفنى أن يتحول إلى علم فى النهاية، وقد ساعد على تأكيد هذه النظرة تقدم العلوم الاجتماعية خاصة علم الاجتماع والأنثروبولجيا والاقتصاد وعلم النفس وهى العلوم التى تناولت ظواهر كان ينظر إليها على أنها من النوع الغيبى الذى لا يخضع للدراسة العلمية كالنفس والدين ولعل من أبرز مذاهب النقد الملتزمة بهذا الاتجاه مذاهب النقد الماركسى.

ترى الماركسية أن جميع مؤسسات المجتمع تتأثر بأيديولوجيا واحدة والأيديولوجيا بدورها تفسر على ضوء النظام الاقتصادى أو بمعنى آخر على ضوء الطبقة المتحكمة فى وسائل الإنتاج ولذلك يمكن أن توصف الماركسية بالحتمية الاقتصادية ، وإذا كان للعوامل الأخرى التاريخية أو المادية من أثر على الفن إلا أن الماركسيون يؤكدون أولوية العامل الاقتصادى ، وتأثير المجتمع على العمل الفنى يظهر فى رأى الماركسيون من جهتين :

أولاً : عن طريق موقف الفنان الطبقى أو موقفه من الصراع الدائر فى عصره بين الطبقة المتحكمة فى قوى الإنتاج أو الطبقة المعارضة لها. ومن جهة ثانية يظهر أثر المجتمع فى المضمون الاجتماعى الذى ينعكس فى العمل الفنى نفسه.

وأول ما يؤخذ على هذه النظرية أن دوافع الخلق الفنى سواء كانت مناصرة لثورة البروليتارية أو جمع المال أو الوصول إلى النفوذ ليست مما يعد من أسس النقد لأنها أقرب إلى نفسية الفنان أو تاريخ حياته .

أما البحث عن المضمون الاجتماعى فى العمل الفنى فهو يهدم الكثير من الأعمال الفنية التى لا يتضح فيها هذا المضمون - كذلك يتجاوز النقد الماركسى مجرد التحليل إلى الحكم على كل عمل فنى لا من خلال قيمته الجمالية بل من جهة علاقته بتشجيع الثورة - ومن هنا يقترب الماركسيون فى نظريتهم النقدية من المواقف الأخلاقية التى وقفها الفلاسفة من قديم على نحو ما فعل أفلاطون وتولستوى من قبل.

أيضا يمكن أن نذكر من أمثلة هذا النقد السياقى الناقد الفرنسى المعاصر لماركس، هيبوليت تين Taine وقد تأثر تين كما تأثر معاصروه بتقدم العلوم فى منتصف القرن التاسع عشر ونظر إلى الفنون كما نظر إلى سائر النظم الفكرية الزخرى كالفلسفة والسياسة والعلم على أنها ثمرة للبيئة الاجتماعية والعوامل المادية الملموسة المحددة علميا وتوصل تين إلى المؤثرات الرئيسية الثلاث التى تشكل الأدب والفن وهى البيئة والعصر والجنس. فالجنس يشير إلى السمات الوراثية المميزة لطبيعة الفنان الموروثة له من جنسه كالتميز بالذكاء أو الجرأة أو عكسها أما البيئة فتعنى المناخ الجغرافى ومن ذلك أن الجنس الجرمانى قد اختلف عن الجنس اللاتينى فى الأصل الوراثى وفى البيئة فالجرمان قد عاشوا فى أوساط رطبة قاتمة غائمة فى حين عاش اللاتين وسط أجمل المناظر الطبيعية على السواحل المضيئة أما الزمن فهو العصر والمرحلة التاريخية.

غير أن هذه المحاولات لا تكفى لفهم العبقريات الفردية لأنها تجعل منها نموذجا للعصر ولا تبين لنا الخصائص المميزة لكل منها فها هو لافونتين وراسين يولدان فى منطقة واحدة وعصر واحدة لكل منهما سمات أدبية مختلفة ولم يتمسك تين بهذه النظرية فى كل كتاباته وعندما تناول شكسبير بالدراسة لم يبين أنه صدى للظروف الخارجية تماما.

لذلك يرى البعض أن الفن ليس مرآة الزمن بل إن الآثار الفنية هى التى تحدد لنا طبيعة العصر فلو سلبنا العصر الفكتورى قصص ديكنز وشعر تنسون والتصوير الأكاديمى ونحت وولر فما الذى يبقى له؟ إن الأعمال الفنية تساعد على فهم العصر وليس هو الذى يساعد على فهم الأعمال الفنية.

وإلى جانب الحتمية الاقتصادية فى الماركسية والحتمية الاجتماعية عند تين ظهرت حتمية سيكلوجية عند سانت بوف Saimtde Beuve ولم يقل بوف بالحتمية السيكولوجية ولكنه رأى أنه بالرجوع إلى دراسة حياة الفنان والأدب والعوامل الرئيسية المؤثرة فى حياته يمكن لنا أن نصل إلى فهم إنتاجه وتقديره كذلك تأكدت هذه النظرية مع فرويد وتفسيره لمؤثرات الإبداع الفنى.

ونظرية فرويد باختصار [1] ترى أن الفنان هو شخص لا يستطيع تحقيق رغباته فى الواقع فيلجأ إلى التعبير عنها فى عالم الخيال بواسطة الرموز والآليات التى تجعل من خيالاته موضوعا مشتركا بينه وبين مجتمعه.

وكذلك ساعد التحليل النفسى بلا شك فى تفسير كثير من الرموز التى تحفل بها الأعمال الفنية.

لقد حاول اتباع النقد العلمى والسياقى أن يكونوا علميين بقدر الإمكان ليكون النقد موضوعيا ودقيقا كالعلوم الطبيعية - ولكن بعد نهاية القرن التاسع عشر ظهر رد فعل ضد هذا الاتجاه ونشأ مع تيار الفن للفن دعوة لفصل الفن واستقلاله عن النظم الأخرى فمهد ذلك لقيام النقد الحديث الذى يحاول أن يستند إلى الخصائص الجمالية وحدها فى العمل الفنى ذاته فلا يعتمد على مجرد التأثير الشخصى، ولا يعتمد على مجرد البحث فى علاقة العمل الفنى بأى ظاهرة أخرى مخالفة له.

ثالثا : النقد الحديث :

ويعد النقد الحديث من أشهر اتجاهات النقد الحالى وهو يستوحى عبارة ماثيو أرنولد أن ننظر إلى الموضوع كما هو فى الواقع ومعنى هذا أن النقد الحديث يتجه إلى طبيعة الموضوع وحدها وفى نفس الوقت يستبعد هذا النقد كل ما يقع خارج العمل الفني، ولذلك فأتباعه يرفضون كل أنواع النقد التى تنحرف عن النظر إلى العمل ذاته لكى تبحث فى التاريخ أو المجتمع أو سيكلوجية المؤلف كما يستبعدون مصدر العمل وعوامل نشأته ويستبعدون غايته يقول جون كرورانسوم Crowe

(1) Sigmond Freud: Ageneral introduction to psychoanalysis (New York 1935) Leonardo da Vinci (1947).

Ransom الذى أطلق على هذا النقد اسم النقد الحديث: اتجه إلى الموضوع واترك المشاعر تتخذ مجراها [1] ويبدو أن هذا النقد أقرب إلى النقد الموضوعى للقرنين السابع والثامن عشر لأنه ينظر إلى العمل نفسه ويستبعد الناقد إحساساته ولكنه يرفض القواعد لأنه ناقد تحليلى وليس ناقدا تقويميا: interpretive not judicial غايته توضيح العمل ولذلك فهم يهتمون بالخصائص الفردية للعمل الفنى أما النقد بالقواعد فيرجع الفردى إلى الكلى أو إلى الأصناف والأنواع.

وإذا كان هذا النقد يقع فى مجال النقد الأدبى إلا أنه يتأثر بالاتجاه الشكلى فى النقد التشكيلى مع Bell و Fry اللذان ينصب نقدهما على الوسائط الشكلية وعلى الصورة الفنية كما يقرب من نقد هانسلك للموسيقى الذى لا ينبغى أن يتعدى نطاق اللغة الموسيقية نفسها يقول كلينث بررك Cleanth Brook إن القصيدة هى : نمط من الحلول والإتزان والتوافقات .

غير أن النظر إلى الأدب على غرار النظر إلى الموسيقى والتصوير يفتح مجالا لمناقشة رأى النقاد المحدثين لأن للأدب مضمونا يمكن أن يناقش على ضوء السياق الفكرى والاجتماعى ولأن الأدب ينطوى على دلالة معرفية. ويمكن أن نذكر على رأس حركة النقد الحديث من الإنجليز ت.س.. إليوت Eliot وريتشاردز Richards وبروك ورنسوم Runsom وتيت Tate ويختلف بعضهم عن بعض فى مدى الأهمية التى يعطونها للمعلومات العلمية والتاريخية التى يضيفونها إلى نقدهم.

ويمثل الدكتور زكى نجيب محمود فى وقتنا الحاضر - هذا الاتجاه الذى يعرف بالنقد الحديث ويقول إن هناك اتجاهين فى النقد، أحدهما يطالب الفن بأن يحاكى إما داخل الفنان أى التعبير عن نفسه أو يحاكى خارجه أى عالمه الخارجي.

لكن هناك مذهبا ثالثا يتشيع له وهو السائد فى النقد الجديد فى أوروبا وأمريكا، كما أنه قديم معروف عند العرب الأقدمين ومؤداه أن ينصب تحليل الناقد على العمل الفنى نفسه لا لننفذ من خلاله إلى نفس الفنان ولا إلى العالم الخارجى

---

(1) Attend to the poetic object and let the feeling take care of themselves as Pure Speculation the Intlent of the critic P. 96-97.

بماضيه وحاضره ، بل لنقف عنده هو ذاته فنرى كيف تأتلف عناصره مما قد أدى إلى حسن وقعه على ذوق المتذوق. نعم نحصر أنفسنا فى العمل الفنى نفسه، فلا نسمح لأى عامل خارجى أن يتدخل فى حكمنا كنفس الفنان ومشاعره أو حوادث التاريخ أو الأساطير الدينية أو غير الدينية أو المبادئ الخلقية أوالأفكار الفلسفية أو المذاهب السياسية.

فلا يجوز للناقد بناء على هذه المدرسة الجديدة أن يسأل عن لوحة مثلا قائلا ما مغزاها؟ أو ما معناها؟ لأنه لا مغزى ولا معنى فى الفنون إذ الفن خلق لكائن جديد، هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو عن غروب قائلين ما مغزى وما معنى أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نافرين؟ (١) . والناقد الأدبى عالم فى مجاله فهو يبدأ بقراءة أولى للنص الأدبى أو القصيدة من الشعر وهى قراءة أولى بها يحب القارئ ما يقرأه أو يكرهه ولكنه لا يقف عند هذا الحد إذ يقتضى النقد عملية تفسير عقلية لما تذوقه ، على الناقد الأدبى أن يتتبع أثر اللفظ فى نفس السامع وكيف كان صوت اللفظ إيحاء بالمعنى فقد يكثر الشاعر من لفظة معينة وقد ترتبط اللفظة بسياق يختلف من شاعر إلى آخر - يقول الدكتور زكى نجيب محمود إن طريق النقد بتحليل النص هو طريق الناقدين القدامى وهو طريق ربما شقه أمامهم عمل الفقهاء فى تحليل النص القرآنى تحليلا يمكن صاحبه من استخراج الأحكام.

وقد استمد من عبد القاهر الجرجانى ومن كتابه أسرار البلاغة معيارا لتقويم الشعر، يعتمد على هذا النقد التحليلى الموضوعى قبل ما جاءت به مدرسة النقد الجديد فى أوروبا وأمريكا مع كينيث بروك وغيره بما يقرب من تسعة قرون (٢).

(جـ) الخبرة الجمالية فى الإبداع الفنى :

يتسع تفسير الإبداع الفنى لوجهات نظر عديدة إذ قد تعرض لدراستها الفلاسفة وعلماء النفس والفنانون والنقاد على السواء منذ أقدم العصور إلى اليوم.

---

(١) د. زكى نجيب محمود فى فلسفة النقد دار الشروق سنة ١٩٧٩ الطبعة الأولى ص٣٢ أنظر أيضاً ص٢٢٠ إلى ص٢٢٦.

(٢) انظر فى فلسفة النقد من ص ١٠٩ إلى ص ١٢٥ .

ويجدر أن نفرق هنا أيضاً بين النظريات الفلسفية والنظريات العلمية التى قدمت نتائج بهذا الصدد.

ولعل أقدم النظريات الفلسفية التى نجدها حول تفسير الخلق الفنى هى نظرية الإلهام l'inspiration ونظرية الإلهام تفترض موهبة معينة واستعدادا فطريا خاصا يجعل من الفنان شخصية فريدة فى نوعها وعن هذه الشخصية يصدر الكثير من أنواع الخلق الفنى خاصة فى الشعر وفى الموسيقى.

وقد عنى هنرى دولا كروا [١] فى مؤلفه سيكلوجية الفن بتحليل نفسية كثير من الفنانين، ورد عملية الخلق عندهم إلى هذا العامل ومما يذكر بهذا الصدد ذلك الحل الذى أملى على الشاعر الإنجليزى كوليريدج بقصيدة بلغت أبياتها حوالى ٣٠٠ ثلاثمائة يتصورها فى نومه وهى قصيدة « كوبلاى خان » ويذكر أنه حين استيقظ وعمد إلى كتاباتها أحس كما لو كان واقعاً تحت سحر معين - كذلك تروى جورج صاند أن الخلق عند شوبان كان يأتيه تلقائيا وكان يجده بغير أن يسعى للحصول عليه ولا يتوقعه كان فجائيا ساميا ولعل هذه النظريات الحديثة إنما هى تجديد فى النظرية القديمة التى قدمها أفلاطون قبل ذلك بأكثر من عشرين قرن وقد ألف فى هذا الموضوع محاورتين ذكر فيهما تفسيره لمصدر الخلق الفنى عند الشعراء ففى محاورة إيون يشبه الشعراء بكهنة الآلهة كوبيلا الذين لا يرقصون إلا إذا فقدوا صوابهم وكذلك يقول عن الشعراء الغنائيين إنهم لا ينظمون قصائدهم الجميلة وهم منتبهون وحين يبدأون التلحين والتوقيع يأخذهم هيام عنيف وينزل عليهم الوحى الإلهى ويصبح شأنهم شأن كاهنات باخوس إله الخمر حين يهذين ولا يعين [٢] كذلك يأخذ على رواة شعر هوميروس عدم وعيهم بما يقولون فهم مسحورون أو منقادون بفعل ما يشبه المغناطيسية وإذا ناقشهم فى حقيقة ما يذكرون وجدهم لا يعون ما يقولون.

أما محاورة فايدروس Phaedrus التى كرسها لتفسير الجمال فتعد من أهم

---

(1) Henri Delacroix. psychologie de l'art. Librairie Felix Alan 1927.

(٢) انظر محاورة إيون ترجمة د. سهير القلماوى ود. صقر خفاجة - إيون ص ٥٣٤ .

محاورات أفلاطون كشفا عن حقيقة تأملاته الفلسفية فى الفن والجمال وفيها يقدم نظريته فى الهوس Mania فيرى أن من الهوس ما هو مرضى ومنه ما هو سماوى مصدره الآلهة وللنوع الإلهى منه أربعة أمثلة مشاهدة[1] أولها هوس النبوءة الذى يحدث لكاهنات الإله أبوللو وثانيها هو هوس الصوفية أصحاب الأسرار الدينية وثالثها هوس يصيب الشعراء وينتج عنه الهام هو المنبع الأساسى لإبداعهم وإجادتهم حتى لتخبو إلى جانبه البراعة الفنية مهما بلغت يقول « ذلك لأن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الهوس الصادر عن ربات الشعر ظنا منه أن مهارته الإنسانية تكفى لأن تجعله شاعرا فى آخر الأمر فلابد أن يكون مصيره الفشل ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسهم الهوس» [2].

أما رابع أنواع الهوس فهو هوس الحب الذى يدفع المحبين إلى البحث عن كل أنواع الجمال والسمو.

ومن أشهر الشعراء الذين اتبعوا رأى أفلاطون فى تفسير الإبداع فى الشعر هو شكسبير الذى قرب بين المهووس والمحب والشاعر.

وخلاصة القول فى هذه النظرية أن قوة الخلق عند الفنان ليست صادرة عن إرادته أو مهارته بل مصدرها قوة تسيطر على الفنان بحيث يتحول إلى واسطة يتلقى ويبدع وليس له اختيار . وإذا كان التحليل النفسى نظرية أقرب لعلم النفس إلا أنها فى الواقع قد جاءت بتفسير يرجع الخلق الفنى إلى الجانب اللاعقلانى irrational الذى أشار إليه أفلاطون بأفكار الجذب والهوس وهو الجانب المعروف بنظرية اللاشعور unconscious الذى يعد عند فرويد وأتباعه المنبع الرئيسى لإبداع الفنان.

وخلاصة رأى المدرسة الفرويدية فى الإبداع الفنى تتضح من خلال مقارنتها بين نفسية الفنان والمريض النفسى « العصابى » nuorotic فالعبقرية والمرض النفسى مصدرهما واحد هو طاقة اللاشعور الذى ينطوى على صراع ، فإذا نجحت

---

(١) انظر محاولة فايدروس أو عن الجمال ترجمة د. أميرة حلمى مطر - دار المعارف سنة ١٩٦٩ .

(٢) المرجع نفسه ١٢٤٥ .

الأنا الواعية Ego فى حل الصراع ظهر السلوك الابتكارى، أما إذا فشلت وحدث كبت فقد ينتهى الكبت إلى ظهور المرض فى شكل عصاب.

والفنان إنما يلجأ إلى عالم الخيال الفنى لكى يحقق فيه بواسطة آليات التسامى sublimation ما عجز عن تحقيقه فى الواقع وهو يعبر عن رغباته المكبوتة فى اللاشعور (رغبة فى الشعور بالقوة أو الحب.. الخ) مثلا فى ما ينتجه من عمل فنى فى حين أن العصابى لا يستطيع أن يعبر عن هذه الدوافع فى أى مستوى لذلك تظل مكبوتة فى اللاشعور مما يؤدى فى النهاية إلى المرض النفسى بمعنى أن فرويد يفسر الإبداع الفنى على ضوء نظريته العامة فى التحليل النفسى فيرى أن الأنا Ego أو الذات الواعية تقوم بدور هام حين تصوغ الدوافع اللاشعورية المختزنة فى الهي. وهى فى الأعم الأغلب ذات محتوى جنسى Libido بما يتفق والمثل العليا التى ترضى عنها وتفرضها الأنا العليا super-ego المكتسبة بالتربية والتى لا توجد عند الطفل وتتمثل عادة فى سلطة الوالدين والمجتمع بحيث يصبح فى النهاية للتعبير الفنى قيمة كبيرة فى عالم الواقع ، وكذلك يبدو التعبير الفنى فى النهاية بعيدا عن الدوافع اللاشعورية التى صدر عنها، وذلك بفضل تدخل الأنا الواعية فى تنظيمها لهذه الدوافع وتهذيبها تهذيبا يوفق بينها وبين الأنا العليا، كذلك فسر فرويد تلك الدوافع اللاشعورية التى تدخل فى الإبداع الفني، وحاول قدر الإمكان أن يبين كيف يتفق هذا الإنتاج مع المثل والأهداف الدينية والأخلاقية الموجودة فى ضمير المجتمع، وقدم فرويد على أساس من هذه النظرية تحليلاً سيكلوجيا لعبقرية ليوناردو دافنشى. يتضح فيه كيف انعكس انحرافه إلى الجنسية المثلية Homosexuality فى أعماله الفنية التى جاءت نموذجا لاختلاط صفات الذكورة بالأنوثة كما يظهر فى لوحات (يوحنا المعمدان والموناليزا أو الجيوكندا والقديسة آن) خاصة فى تلك الابتسامة المميزة التى يرجع فرويد أنها ابتسامة أمه التى تعلق بها إلى حد لم يستطع معه أن يكون أى علاقة بالجنس الآخر. بل كانت له علاقات ببعض الشبان الممتازين بالجمال وبالنبوغ ويؤكد فرويد أن ظروف ليوناردو فى الطفولة هى التى أثرت على سلوكه بعد ذلك خاصة إذا علمنا أن أمه لم تتزوج أباه شرعا وأنه ظل فى طفولته مشغولاً بتفسير نشأة الأطفال إلى حد أن ذكر حلما غريبا أورد فيه رأى المصريين القدماء

فى طائر الحدأة المسمى « موت »، ووسيلة تلقيح هذا الطائر وإخصابه إذ تلقح بلا حاجة إلى ذكور وأنها رمز الأم Mut (١).

ولقد تطورت نظرية التحليل النفسى مع يونج مؤسس علم النفس التحليلى خاصة فى نظرية اللاشعور الجمعى فقد رأى يونج المحتوى اللاشعورى عند الفنان لا يماثل دائما لا شعور الشخص العادى ولا العصابى وإنما يتميز بطبيعة مختلفة إذ تتمثل فيه أحلام ورموز جماعية فاللاشعور عند فرويد مكتسب أما عند يونج فبعضه مكتسب، وبعضه موروث من الجنس انتقل بالوراثة إلى الفنان حاملا خبرات الأسلاف وعنه تصدر الأعمال الفنية .

ويغوص الفنان إلى أغوار اللاشعور يستخرج منها ما سماه يونج بالنماذج البدائية للشعور Archetypal forms وهذه الصورة تستجيب لها الطبيعة الإنسانية لأنها متوارثة مع خبرة الجنس البشرى على مدى العصور المختلفة يقول إن هناك بعض الصور تستمر موجودة من ديانة إلى أخرى أو حضارة إلى أخرى كصورة الصليب أو الثعبان مثلا والخلاصة عند يونج أن الفنان لا يقتصر على التعبير عن دوافعه الذاتية الخاصة به فحسب وإنما يعبر عما يسميه باللاشعور الجمعى col-lective unconseious ويظهر فى الرموز التى تظهر فى الأساطير والأحلام والفن. لذلك فهو يرى أن أصالة العمل الفنى تتلخص فى ابتعاده عن الخصائص الفردية والذاتية وعلى إمكانية مشاركة الآخرين فى هذا العمل كما رأى أن للمرضى فنونهم الخاصة التى تحمل آثار مرضهم.

ولقد وجدت نظرية الإلهام رواجا عند أتباع الحركة الرومانسية فى الفن والأدب فى القرن التاسع عشر. أما نظرية اللاشعور فقد سادت النزعة السوريالية فى العصر الحديث فى بداية القرن العشرين ، فقد قامت النزعة السوريالية surrealism فى فرنسا على أثر ظهور حركة الداديزم Dedaism عندما نشر أندرية بريتون A.Breton منشوره السوريالى عام ١٩٢٤ وعدت حركة لا تقتصر على الفن

(١) انظر : ليونارد دافنشى - لفرويد - ترجمة دكتور أحمد عكاشة : مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠ .

التشكيلى وإنما يمكن أن تطبق فى الأدب والشعر وأساسها هو تأكيد أهمية عالم اللاشعور وتقديمه على العالم الواقعى الشعورى. وعلى هذا الأساس تدعو السوريالية فنانيها إلى الاسترسال فى عالم الخيالات والأحلام للوصول إلى أغوار هذا اللاشعور. ومن أبرز ممثليها فى التصوير ماكس إرنست وميرو وأندريه ماسون ودالى وبيكاسو.

والنقد الذى يمكن توجيهه إلى هذا المذهب فى تفسير الإبداع الفنى يتلخص فى أن الإلهام واللاشعور ينتهيان بدورهما إلى تفسيرات مختلفة متعددة. وإذا كانت الآلهة تنعم علينا على حد قول بول فاليرى بمطلع القصيدة دون مقابل إلا أنه ينبغى علينا أن نؤلف البيت الثانى. ذلك لأن الموهبة والأصالة لا تكفى وحدها ولابد من العمل المتواصل والدراسة العميقة والتفكير المنطقى حتى يستكمل الفنان الإطار المناسب لتعبيره، والصورة الفنية التى يضمنها تعبيره الفني، كذلك يتضح أنه مهما كانت الأهمية النسبية لتلك الدوافع اللاشعورية إلا أنه لا ينبغى كذلك إغفال أهمية العوامل الشعورية الأخرى فى نفسية الفنان المبدع وهى القوى والملكات الفكرية والإرادية كالقدرة على التصور والتخيل والإحساس مما يظهر فى دراسات علم النفس التجريبى المعاصر.

ومن جهة أخرى يؤخذ على نظرية فرويد فى اللاشعور أنها ترجع مصدر العبقرية إلى إحداث الطفولة التى تشكل نفسية الإنسان إلى آخر عمره مما يلغى أثر نمو التجارب الاجتماعية التى يمكن أن يكتسبها على مدى حياته.

من جهة أخرى نجد أن عملية التسامى التى يفسر بها الابتكار الفنى ليس لها تفسيرا واضحا فالدافع إلى التسامى هو نفسه الدافع إلى العصاب والمرض النفسى وهو ضغط المجتمع على اللاشعور الشبقى ، ويؤخذ على مذهب فرويد أيضا تقسيمه الحياة النفسية إلى أنا وأنا أعلى وهى ، لكل منها وظيفة محددة الأمر الذى يباعد بينه وبين المنهج العلمى التجريبى ذلك؛ لأنه يرجع إلى الطبائع الثابتة [1].

---

(١) انظر د. مصطفى سويف « الأسس النفسية للإبداع الفنى » دار المعارف الطبعة الثانية عام ١٩٥٩ ص ٨٢ .

ومن أهم النظريات التى شاعت لتفسير الإبداع الفنى تلك النظريات التى تتمسك بفكرة العبقرية.

العبقــرية :

وأول من قال بالعبقرية كمصدر للأصالة والخلق هو الفيلسوف الألمانى عمانويل كانط وذلك فى نهاية القرن الثامن عشر وقد شاعت الكلمة بعد ذلك غير أن الكلمة فى حد ذاتها لا تعد حلا للمشكلة لأننا إذا سألنا لم تسقط الأشياء إلى أسفل فنحن لا نستطيع أن نقول إنها الجاذبية ما لم تكن هذه الكلمة اختزالا لمجموعة من الملاحظات التجريبية والقوانين الرياضية التى تفسر لنا العوامل المؤدية إلى سقوط الأشياء، وبالمثل لا يكفى أن نفسر الإبداع الفنى بأن نقول بالعبقرية ما لم تكن كلمة العبقرية يمكن تفسيرها على ضوء العوامل السيكلوجية والتجريبية وقد تمت محاولات للربط بين العبقرية وبعض السمات السيكلوجية والفزيولوجية غير أن هذه المحاولات واجهت صعوبات كبيرة لعدم القدرة على ملاحظة العبقريات الماضية إلا بالرجوع إلى تاريخ حياتها ومذكراتها ومن ذلك القبيل الربط بين العبقرية والجنون أو بينها وبين بعض الأمراض مثل السل - وقد ترتبط العبقرية وازدياد الجانب الوجدانى عند الفنان غير أن هذه المحاولات لتفسير العبقرية لم تنته إلى ارتباطات علمية موثوق بها وكثير من الأمثلة والشواهد العكسية تصدق أيضا فقد يكون الفنان نفسه سريع الانفعال فى حين يكون إنتاجه مختلفا ويرفض الناقد الأمريكى ت.س إليوت هذه النظرية فيقول: إن الفنان لا يتميز بانفعالاته الخاصة أو انفعالاته بأحداث الحياة بل قد تكون انفعالاته الخاصة بسيطة وسطحية وفجة» [1].

ولكن إذا كانت هناك سمات خاصة بالفنان فهى أنه الشخص الذى يفكر بواسطة المادة الفنية أو الواسطة medium التى توجد فى عناصر حسية كالألوان أو الأصوات التى تتفاعل وتنتظم فى العمل الفنى وأياً كان عمق انفعالات الفنان أو دقة أفكاره فالذى لابد منه هو أن تتجسد هذه الأفكار والانفعالات فى الوسائط الفنية الخاصة به ويضع الشاعر المعاصر W.H Auden المسألة على الوجه الآتى يسأل

(1) T.S. Eliot Selected Essays.

الشاب « لم تود أن تكتب الشعر فإن أجاب بأن لديه أشياء خطيرة يريد أن يقولها فالغالب أنه ليس شاعراً أما إن أجاب بأنه يحب أن يدور حول الكلمات ويستمع لما تقوله فعندئذ فقط يمكنه أن يكون شاعراً » (١).

وقد أكد الفيلسوف الإيطالى كروتشه أن موهبة الخلق الفنى لا يمكن أن تنفصل عن وسائل التعبير التى يتعامل بها الفنان ، وبدون أن نتعرض لفلسفة كوتشه يمكن باختصار أن نقول إن كروتشه يرفض بشدة قول أى إنسان إن لديه أشياء خطيرة يود قولها لكنه لا يجد الكلمات أو الأصوات أو الألوان التى يعبر بها لأنه لا يمكن على الإطلاق أن يوجد لدى الفنان حدس بلا تعبير فحدس الموسيقى لا يمكن أن يكون شيئا آخر سوى نمط من الأصوات بل لا يمكن أن توجد فكرة قصيدة منفصلة عن كلمات القصيدة وشكلها وتركيبها (٢) . غير أن كروتشه تناقض مع نفسه إلى حد أن جلب على نفسه نقدا مريرا ذلك لأنه يرى أن الخلق الفنى إنما هو عملية باطنية أى أن فعل الخلق يحدث فى الخيال فقط - ولا تحتاج هذه العملية عند الخلق لأى تعامل مع الوسائط المادية كأن تكون بيانو أو لوحة أو قطعة رخام إلخ وطبعا لابد أن يستخدم الفنان مادة وسيطة لكنها فى رأيه لابد من أن تكون ضمنية فى عقله وباطنه، وعلى هذا النحو يأخذ كروتشه قول ميخائيل أنجلو « إن الفنان لا يصور بيده بل بعقله كمبدأ أساسى لتفسير أى خلق فنى ».

أى أن تحقيق العمل الفنى فى الخارج ليس هو العملية الأساسية لدى الفنان بل هى مجرد إعادة إنتاج reproduction لخيالات وصور الفنان حتى تصبح ملموسة وشائعة بين الجميع . فهذا الموضوع الفيزيقى إنما هو مجرد أثر يقود المتذوق للفن إلى عملية إعادة خلق وإلى أن يعيد فى خياله رؤيا الفنان.

ومما لاشك فيه أن هذه النظرية فى الحدس عند كروتشه تؤكد موقفه المثالى فى الفلسفة لأنها النظرية التى ترجع الحقيقة دائما إلى الروح أو العقل، وما يحويه فى حين يكون كل ما هو مادى محسوس غير حقيقى - ولما كان الفن يبلغ أقصى درجات الحقيقة فلأنه يتجاوز الحسى أو الفيزيقى.

(1) W.H. Auden "Squares and oblong" in Poets at work New York, 1948. P. 171.

(2) Benedeto Croce The Essence of Aesthetis, Trans. Ainsliee London 1921, P. 44.

غير أن الذى غاب عن ذهن كروتشة هو أن الفنان لا يستطيع أن يتصور العمل الفنى فى ذهنه بغير أن يكون على صلة وثيقة من وسائطه المادية فلا يمكن مثلا لمايكل أنجلو أن يحدس فى عقله الفنى بغير استيعاب تام للمواد الوسيطة فى تصويره وإذا كان موزارت قد أمكنه تصور سيمفونية قبل أن يكتبها إلا أنه لم يكن من الممكن له أن يحقق هذا العمل ما لم يكن قد استطاع أن يلم بخبرة كبيرة عن واسطته المادية بالأصوات والآلات التى يستعملها.

لذلك فأهم عوامل الخلق الفنى هى التعامل بالوسائط المادية الخاصة بفن الفنان والتى يتجسد فيها خياله ورؤياه . فكلام كروتشه يفيد كما لو أن الفنان يتم خلق العمل الفنى فى خياله ثم ينقله بأكمله إلى اللغة المادية الفيزيقية، ولكن ذلك لا يصدق على الخلق الفنى لأن الفنان عندما يجسد فكرته الخيالية فى المادة قد يجدها لا تنطبق ولا تصلح ذلك لأن المادة الحسية ليست سلبية فى مطالبها وهى تفرض على الفنان خصائص فنية لازمة لها وهى توحى للفنان وتوجهه.

وعلى هذا الأساس تصبح الخبرة والممارسة والعمل من أهم عوامل الخلق والتمكن عند الفنان المبدع كذلك تثبت الدراسات النفسية والتجريبية أن الأديب والشاعر والفنان لا يمكن أن يبدع إلا بعد أن يكتسب إطارا فنيا [1] Framework يستطيع من خلاله أن يتذوق العمل الفنى ويقيمه ومن خلال هذا الإطار أيضاً يفرض المقاييس التى توجهه إلى طريق الإبداع والأسلوب الذى يخاطب به الجمهور ومن هنا يمكن أن يفهم لِمَ يسهل على الجمهور أو يصعب عليه فهم عمل فنى إذ قد لا يفهم المتذوق عملا فنيا معينا لأن الأسلوب أو الإطار الفنى الذى يصدر من خلاله عمل الفنان يكون غريباً أو جديدا على المتذوق لأعمال لهذا الفنان ولما كان الإطار الفنى سواء عند الفنان المبدع أو المتذوق للعمل الفنى شيئا مكتسباً من الخبرات السابقة التى أطلع عليها الفنان بل إنه أيضا محصلة علاقة الفنان بالبيئة المحيطة به لذلك فإن عملية الإبداع الفنى عملية مرتبطة بالحياة والمجتمع ولذلك تؤكد الدراسات الجمالية سواء منها العلمية أو الفلسفية أثر العوامل الاقتصادية

(١) انظر الأسس النفسية للإبداع الفنى للدكتور مصطفى سويف المرجع السابق من ص ١٥٨ إلى ص١٦١ .

والاجتماعية والفكرية على ظهور العبقريات الفنية، فمن الواضح أن كثيرا من الحركات الفنية قد ارتبطت بتغيرات كبيرة فى الحياة الاجتماعية وعلى مر العصور يمكن لنا أن نجد أمثلة لهذا التفاعل فالمسرح اليونانى قد نشأ وازدهر فى حضن الديمقراطية الآثينية والحركة الرومانسية التى ظهرت فى أوربا فى نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر والتى تميزت بزيادة العناية بالتعبير عن الذاتية قد سادت الفن فى عصر نمت فيه حرية الفرد واتسعت إلى أبعد حد فى ظل الرأسمالية البورجوازية. ولعل البحث العلمى فى علاقة الفنان بمجتمعه يفسر لنا أن عملية الإبداع نفسها هى فى الواقع عملية سلوكية يحاول الفنان عن طريقها إيجاد نوع من التكيف النفسى وأن الفنان بالذات يختلف عن سائر الناس إذ يكون عرضه للصراع النفسى، وأكثر حاجة إلى تحقيق التكيف ، ومن الطبيعى أن يوجد الصراع ولا ينتهى إلى العبقرية بل قد ينتهى إلى المرض النفسى، ولذلك فقد تدارك علم النفس الحديث والمعاصر نوعية الصراع الذى تتعرض له شخصية العبقرى وشخصية المريض، فالهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية كما أنه يمكن أن يكون منشأ الجنون أو أى ظاهرة أخرى تدل على سوء التكيف ذلك لأن هدف الجماعة هو إيجاد صلة بين الأنا والآخرين يشار إليها « بالنحن » وهى ليست فى الواقع شيئا ثابتا جامدا ويحاول العبقرى تحقيق هذا الهدف لا بإزالة الحواجز بينه وبين مجتمعه بل بمحاولة تغييرها لكى تلتقى بأهدافه. وعندما يجد الشاعر متذوقين لفنه عندئذ يتحول إحساسه بأنا وآخرين إلى نحن وليس أدل على ذلك من حرص الفنان أو الشاعر على عرض إنتاجه على من يتوسم فيهم التذوق الفنى [1].

غير أن العبقرية قد تتجه إلى الشعر أو التصوير أو العلم بحسب القدرات الطبيعية وبحسب الخبرات السابقة المنظمة التى يكتسبها الفرد فتكون له الإطار الذى يستطع من خلاله أن يتذوق الأعمال الفنية ويستطيع من خلاله أيضا أن يفرض أسلوبا معينا ويبدع، ذلك لأن الإبداع يمكن أن يرجع إلى لحظات الإلهام

---

(١) انظر الأسس النفسية للإبداع ص ١٢١ وفرض شولته أن غاية الفنان هى محاولة الخروج من انعزال الأنا وتحقيق حالة « النحن » التى قد تتصدع فتصبح أنا والآخرين.

Schulte. H. An Approach to agestalt Theory of Paranoic 1938.

الفجائى ومن هنا يبحث علم النفس المعاصر فى تحليل القدرات Abilities ولعل أهم ما قدم من أبحاث فى هذا المجال هو أبحاث جيلفورد [1] الذى توصل إلى القول بأن العقل الإنسانى يحتوى على حوالى ١٢٠ قدرة وقد توصل إلى قياس وتحديد ٥٠ قدرة يرجع بعضها إلى الذاكرة وبعضها إلى التفكير ، ومن قدرات التفكير القدرات المعرفية Cognitive ومنها التقديرية Evaluation ومنها الإنتاجية productive ومن قبيل هذه القدرات الحساسية للمشكلات أى أن يرى الفرد فى الموقف مشكلة تحتاج إلى حل أو إعادة تنظيم المشكلة أو الأفكار بطريقة جديدة، ومنها قدرات الأصالة والطلاقة، والمرونة ، وقد تتركز الطلاقة اللفظية فتظهر العبقرية فى ميدان الشعر والأدب.

كذلك ما زال لمدرسة التحليل النفسى الجديدة Neopsychoanalysis نظرياتها التى تعتمد على فكرة ما قبل الشعور Preconscious وهى تختلف عن نظرية اللاشعور Unconscious من حيث أن هذه الفكرة تسمح للأنا بأن تجرى عمليات واعية على ما قبل الشعور كما أنه يخضع للتنظيم والمقارنات غير أن كثيرا من هذه النظريات ما زال يعيبه التفسيرات التعسفية للحياة النفسية إذ ترى فى عملية الخلق الفنى مجرد وسيلة لإحداث التوازن النفسى وكثير من الأبحاث التجريبية والعلمية قد لا تنظر إلى الخبرة الجمالية فى الإبداع الفنى على أنها خبرة تطلب لذاتها وليست وسيلة لهدف آخر غيرها.



(1) Guilford. J.P. american Psychologist 1950.



GUERNICA

جريرنيكـــــا لبيكاســــو

الفصل الرابع

تصنيف الفنون الجميلة وجمالياتها المقـارنة

تصنيف الفنون الجميلة :

عنى الفلاسفة والنقاد فى فلسفاتهم الجمالية بالبحث فى جماليات الفنون الجميلة محاولين الوصول إلى حدود كل منها فى التعبير وفى التأثير، كما قدموا مذاهب صنفوا فيها هذه الفنون ورتبوها أحيانا ترتيبا هرميا جعلوا على رأسه أحد الفنون وأحيانا أخرى ترتيبا أفقيا ساعدهم على اكتشاف وشائج القرابة بين بعضها والبعض الآخر أو استخراج أوجه الاختلاف والتمايز، وربما يكون أرسطو وهو أقدم من حاول تصنيف الفنون بالاعتماد على وسائط التعبير المختلفة حين ذهب فى كتابه عن الشعر إلى التفرقة بين الفنون على أساس وسائل المحاكاة التى تستخدمها، فمن وسائل المحاكاة ، الألوان والرسوم، فهذه المحاكاة هى التى تستعمل فى الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت وقد تستخدم الصوت كما فى فن الموسيقى ، وقد تستخدم الإيقاع أو اللغة أو توافق النغم harmony، ومن الفنون ما يستخدم بعضها، ومن الفنون ما يستخدم هذه الوسائل مجتمعة مثل فن التراجيديا [1].

وقد ذهب المفكر الفرنسى أوجين فيرون Veron إلى قسمة الفنون إلى نوعين فنون زخرفية كالموسيقى وفنون تعبيرية كالأدب.

أما فى العصر الحديث فقد ساد التصنيف التقليدى الذى يقسم الفنون إلى مجموعتين رئيستين ، مجموعة الفنون التشكيلية Plastiques المعتمدة أساساً على

---

(١) ارسطو الشعر ١-١٤٤٧.

المكان وأشهر هذه الفنون العمارة والنحت والتصوير ومجموعة الفنون الإيقاعية Rythmiques المعتمدة أساسا على الزمان وأخيراً توجت هذه الفنون بالفن السابع فن السينما وما تفرع عنه من إذاعة وتليفزيون، ولعل أشهر تصنيف اعتمد على هذه التفرقة التقليدية هوتصنيف الناقد الألمانى جوتهولدلسنج Lessing (١٧٢٩) الذى قدمه فى كتابه لاؤوكون Laocoon .

أما عن اسم لاؤوكون فيشير إلى الكاهن الذى روت أساطير الإغريق أنه أفشى أسرار الآلهة فكان جزاءه أن أرسلت الأفاعى تعتصره وأولاده، ومن هذا الموضوع الأسطورى أمكن لفرجيل عن طريق الشعر أن يصوره كما أمكن لفنانى عصر النهضة أن يصوره عن طريق النحت ، وقد انتهى تحليل لسنج للوسائط المستخدمة فى الفنون المختلفة إلى التفرقة بين الفنون التشكيلية وهى التى تعتمد على المكان أساسا وعلى وجه الخصوص فن التصوير وبين الفنون الزمانية وبخاصة الشعر. فالتصوير يستخدم وسائط ورموز مختلفة عما يستخدمه الشعر لأنه يستخدم الصور المكانية والألوان فى حين يستخدم الشعر الأصوات المفسرة فى الزمان وما دام الرمز على علاقة وثيقة بما يعبر عنه فإن الرموز الموجودة فى المكان يمكنها أن تعبر عن أشياء مكانية، أى أجسام، والأجسام من حيث أنها مرئية هى الموضوعات المناسبة للتصوير، أما الموضوعات المتتالية فى الزمان فهى أفعال والأفعال هى الموضوعات المناسبة للشعر.

ومما لاشك فيه أن التصوير يمكنه أن يقدم لنا الأفعال ولكن بواسطة الأجسام التى تشير إليها، والشعر يمكنه أيضاً أن يصور الأجسام ولكن بواسطة الأفعال المعبرة عنها، فالأجسام لا توجد فقط فى المكان بل توجد مستمرة فى الزمان، وفى كل لحظة من استمرارها تبدو مختلفة وفى تكوينات مختلفة ، وكل مظهر من هذه المظاهر يترتب على مظهر سابق عليه ، وكذلك أيضاً يمكن للتصوير أن يحاكى الأفعال ولكن بواسطة الأجسام، فالأفعال ليست موجودة بدورها وجودا مجردا بل هى مرتبطة بموجودات جسمانية، والشعر من جهة أخرى يمكنه أن يصف الأجسام. ولكن بالارتكاز على أفعالها والتصوير يمكنه أن يلتقط لحظة واحدة ولكن عليه أن

يختار أى اللحظات أكثر امتلاءا بحيث تفسر هذه اللحظة السابقة واللاحقة عليها على السواء.

وخلاصة رأى لسنج على العموم أنه لا يمكن أن تتساوى إمكانية التعبير فى الفنون المختلفة، فلا يجوز مثلا لفن التصوير أن يطمع إلى التعبير عن المضمون الذى يمكن لفن الشعر أن يعبر عنه حتى ولو كان المضمون واحدا ومن الأمثلة الموضحة لهذه النظرية أنه يمكن أن نتصور مصورا [1] أو نحاتا ينحت تمثالا لحصان فى وضع معين فإنه يعبر عن حركته بلمحة مكانية تختلف فى طبيعتها اختلافا بينا عما إذا أراد شاعر مثل امرئ القيس أن يعبر عن حركة الحصان ، وها هو ذلك البيت من الشعر الذى وصف به حركة الحصان فقال :

مكر مفر مقبل مدبر معا

كجلمود صخر حطه السيل من عل

ويقول ابن الرومى فى وصف حركة خباز :

ما أنسى لا أنسى خبازا مررت به

يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر

ما بين رؤيتها فى كفه كرة

وبين رؤيتها قوراء كالقمر

إلا بمقدار ما تنداح دائرة

فى لجة الماء يلقى فيه بالحجر

وقد اختار الكاتب المصرى المرحوم إبراهيم المازنى هذه الأبيات ليوضح رأى لسنج السابق فى حدود الشعر فقال [2] « كذلك الخباز يتناول قطعة من العجين . كرة ولا يزال يبسطها حتى تعود رقاقة مستديرة مسطحة يصنع بها بعد ذلك

(١) انظر فن الشعر للدكتور محمد مندور - المكتبة الثقافية.

(٢) إبراهيم عبد القادر المازنى : حصاد الهشيم - ص ١٣٠ - طبعة الشعب ١٩٦٩.

ما شاءت صناعته لإنضاجها ويصف الماء يلقى فيه حجر فيحدث وقوعه فيه دوائر تتسع شيئا فشيئا حتى تضعف قوة الدفع ويغير الاضطراب الذى سببه سقوط الحجر، وفى كلا المنظرين حركة إذا أراد أن يثبتها بالرسم على اللوح احتاج أن يصنع فيها صورا كثيرة تمثل كل الحقيقة ولأمكننا من النظر إلى جملتها كما فعل ابن الرومى بأبياته الثلاثة لأن هنا حركة هى مجال الشعر وليس للتصوير قبل بها أو قدرة على إثباتها ».

تصنيف هيجل للفنون الجميلة :

ومن أشهر تصنيفات الفلاسفة للفنون الجميلة فى القرن التاسع عشر تصنيف الفيلسوف الألمانى جورج وليم فريدريك هيجل (١٧٧٠- ١٨٣١) وفلسفة هجيل فى الجمال ليست فى الواقع إلا فلسفة للفنون الجميلة ، وهى مستمدة من فلسفته المثالية وأهم ما يمكن أن يلاحظ عليها هى أنها قد جاءت توفق بين العالم العقلى المطلق وبين العالم الحسى بعد أن كان سابقه كانط قد فرق بين عالم التجربة وعالم العقل أو الحقيقة المطلقة – ومن هنا فقد تأثر علم الجمال عنده بالصورة العامة لفلسفته ، وبناء على ذلك فقد أصبح تصوره للجمال، أقرب إلى مركب مؤلف بين التصور العقلى المجرد وبين المادة الحسية.. وبناء على ذلك فقد قسم هيجل التعبير الفنى إلى أنماط ثلاثة بحسب ترقى العقل فى وعيه بذاته.

ولقد كرس هيجل الجزء الثانى من مؤلفه الكبير فى علم الجمال لشرح كيف يتحقق المثل الأعلى للجمال – فهو يفسر تحقق هذا المثل الأعلى بأنه عملية تحديد لعلاقة الفكرة The Idea بتجسداتها وبحسب هذه العلاقة تتولد أنماط الفن المختلفة التى حددها هو بثلاثة أنماط. فإذا كانت الفكرة غامضة مبهمة فإنها تظهر فى أشكال وفى صور غير كاملة ولا محددة لأن المبدأ المصور ليس كاملا فيها ولا باطنا بل هى تواصل البحث عنه . ولذا فالفكرة هنا غريبة عن الشكل وعن التصوير وهى تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها لكى تفرض نفسها، فعلاقة المضمون بالصورة هى علاقة سلبية والنمط الناتج عن هذا البحث هو النمط الرمزى Symbolic art إنه نمط البحث عن التشكيل وليس به القوة القادرة على التمثيل ولقد تمثل هذا النمط الرمزى خاصة فى العمارة المصرية القديمة .

أما النمط الثانى من الفن فهو الكلاسيكى الذى تجاوز نقائص النمط الرمزى وفيه تصل الفكرة إلى التطابق مع المثال أى أن المضمون والشكل يأتلفان وهذا هو أول نمط يوضح لنا معنى المثال ويتمثل هذا النمط الكلاسيكى للفن فى النحت اليونانى.

غير أن المثال يتراجع حين يصبح أشد وعيا بذاته أى يصبح ذاتيا وروحيا أكثر من اللازم فيحدث تعارض بين الفكرة وبين مظهرها الحسى ويتمثل هذا المثال فى النمط الرومانطيقى وخاصة فى فن الموسيقى الحديث.

ولأن المضمون الروحى هنا يتحدث بإله المسيحية وهو مختلف تمام الاختلاف عن إله الإغريق لأن إله الإغريق يصلح موضوعا للخيال الحسى وله شكل يماثل الشكل الإنسانى وهو مفرد تلائمة الفردية أما إله المسيحية فهو روحانى لا يقبل التجسد إنه يدرك ذاته فى روحانيته اللانهائية وله ثلاث صور تتدرج فى المستوى الروحى على التوالى ، التصوير الذى يستند إلى المكان ذى البعدين ثم الموسيقى وهى أكثر الوسائل تعبيراً عن الباطن وأخيرا الشعر وهو الفن الكلى الذى يتضمن فى ذاته جوهر كل الفنون ويمكن أن تصنف الفنون على أساس هذه الأنماط الثلاثة على النحو التالى :

يبين هيجل أن الرمز Symbol ليس إشارة Sign لأن الإشارة تفترض علاقة مصطنعة تقوم بينها وبين ما تشير إليه فقد نتفق على لون معنى أو على شكل معين للدلالة على موضوع آخر ويمكن أن نغير الإشارة المتفق عليها فقد نختار اللون الأحمر إشارة لإيقاف المرور أو نختار لوحة عليها كلمة قف أو إشارة باليد .. إلخ.

وليس الأمر كذلك بالنسبة للرمز الفنى حيث إننا نلاحظ وجود ارتباط قوى بين الرمز والفكرة التى يشير إليها فقد نستخدم الأسد كرمز للعظمة أو الثعلب كرمز للمكر أو الدائرة للأبدية أو المثلث للتثليث والرمز مع ذلك يظل يثير معنى الإيهام والألغاز Ambuiguite لأن الرمز لا يستغرق كل الصفات التى يرمز إليها فقد يعنى أكثر مما يرمز إليه، فالأسد قد يرمز للعظمة أو للقوة أو للحيوان نفسه إذا فسر بالمعنى الحرفى كما أن المعنى الذى يرمز له الأسد قد نرمز له برموز أخرى متعددة فقد نرمز للقوة بالثور لا بالأسد أو بالقرون وهذا الغموض والألغاز الناتج

عن طبيعة الرمز يميز فترة بأكملها من تاريخ الفن الشرقى القديم التى تميزت بالصفة الرمزية وهى مستمدة من صفة الجلال أو الروعة فالرمزى والجليل كلاهما يتميزان بصفة مشتركة هى اللاتنساب أو التعارض والصراع بين الشكل والمضمون فالمادة تطغى على العنصر الإلهى وتستخدم كوسط محيط بالروح وليست تمثيلاً لها.

ويضرب أمثلة لهذا الفن الرمزى بالعمارة المصرية القديمة فى معابدها وأهراماتها التى توحى بالأسرار والألوهية هنا لا تمثل الجوهر الروحانى تماما ويضرب أمثلة أخرى لمعابد الهنود والبابليين والكلدانيين وشعر اليهود القدماء الذى يمتلئ بالرموز وهو يوحى بفكرة الجلال أو الروعة التى سبق لكانط أن ذكرها لأن المعنى الروحانى لا يتمثل بوضوح فى الشكل الرمزى لأنه يظل خارج الصورة بل يظل لغزا مغلقا على نفسه سواء لأهل زمانه أو بالنسبة لنا لذلك رأى الإغريق فى أبى الهول المصرى كائنا يوجه الألغاز لأنه كان لغزا عند المصريين لكن الذى حل اللغز كان إغريقيا - هو أوديب.

وعندما يتعرض لتصنيف الفنون المختلفة وعلاقتها ببعضها يصف هيجل العمارة بأنها أثقل الفنون وأكثرها صمتا . لأنها تتشكل بحسب قوانين الوزن والثقل- وإذا كانت تتجه إلى تحقيق وظيفة معينة والتعبير عن الجمال إلا أن غايتها العملية فى البدء فى بابل ومصر لم تكن واضحة كانت فى البداية رموزا لقوى الطبيعة لأشعة الشمس أو ارتباط الجماعة - فالعمارة بحكم خامتها الوسيطة medium تنتمى إلى النمط الرمزى الذى كان يحمل ما فى الطبيعة من مناظر تلال أو غابات أو أعمدة معانى رمزية مختلفة كانوا يحملونها معانى وألغازا غير أن الجانب النفعى للعمارة بدأ يزداد ظهورا فى نهاية المرحلة الرمزية ثم فى المرحلة الكلاسيكية فبدأ يؤدى وظيفة جديدة أن يكون مقر الآلهه لكن وظيفتها لم تعد محددة بعد ذلك إذ صارت العمارة المسيحية فى الكنائس القوطية تعبر عن الرمز وعن المنفعة معا ومع تطور العمارة بدأت تقلل من استنادها على المادة الصلبة بدخول النوافذ الزجاجية.

وإذا كانت الصورة المادية فى الفن الرمزى لا تفصح عن الروح إلا أن الفن الكلاسيكى يصل إلى الشكل المناسب للروح وهو يتخذ من شكل الجسم الإنسانى

أنسب الأشكال للتعبير عن الروح وهذا هو ما أدركه الإغريق وظهر فى تماثيل الآلهة عندهم.

ولقد نجح الإغريق فى إظهار عنصر الفردية فى الروح الإلهى المطلق حين لم يتصوروا الألوهية فى إله واحد بل فى مجموعة من الآلهة على رأسها زوس وأبوللون إله النور ومارس إله الحرب وهفايستوس إله الصناعة وديونيسوس وديميتير .. إلخ.

ولقد تحرر النحت اليونانى من الجمود والتصلب حين توصل إلى مبدأ الفردية ولعل مرجع هذا التحرر هو الديانة اليونانية التى لم تقتصر على الباطن بل كانت تتجه إلى الحواس فعملت على خلق صور جديدة محسوسة فى الفن.

ويلاحظ هيجل أن النحت الإغريقى وإن كان يعبر عن الروح Spirit-l'esprit إلا أنه لا يكفى للتعبير عن باطن النفس ومشاعرها رغم أنه ارتفع بالطبيعة إلى المستوى المثالى وجسد الروح وحقق مثال الجمال Ideal Beauty .

ويشبه النحت العمارة فى اعتماده على المادة ذات الأبعاد الثلاثة غير أنه يتميز عنها فى الروحانية والفكرة الواضحة لأنه أكثر إيضاحا عن المضمون الفكرى إذ أنه يفصح عن الجوهر الروحانى الذى يتخلل البدن كما يعبر الوجه بتفاصيله عن الروح الكامنة وراءه.

لكن تقدم الروح المطلق قد أبدع بالإيمان بالمسيحية الذى يوجه النفس إلى تأمل ذاتها ونبذ العالم الخارجى على نحو ما بدأ سقراط والرواقيون يمجدون الباطن ويبشرون بتطور الروح فيدخل الفن مرحلة جديدة لا تتميز بتوافق الروح مع الجسد بل تتميز بتوافق الروح مع ذاتها وهذا مبدأ الفن الرومانطيقى ويصير الحب تعبيرا عن توافق الروح مع ذاتها كما كان الجمال تعبيراً عن توافق الروح مع تجسدها الحسى وتكون فنون النمط الرومانطيقى أقدر الفنون تعبيرا عن هذا المبدأ وهى فنون التصوير والموسيقى والشعر.

ويمثل فن التصوير الباطن ولكن فى صور الموجودات الخارجية إذ على الرغم من أن الفنان هنا يلجأ إلى استخدام المناظر الخارجية مثل السماء والأشجار إلا أن روح الفنان هى التى تبعث الحياة فى هذه الأشياء لأنه يضيف إليها إحساسه بخلاف

فن النحت والعمارة حيث لا مجال لأحاسيس الفنان، وفى التصوير نجد أول خطوات الانتقال من الفنون التشكيلية إلى فنون الصوت إذ تتحول المادة فى التصوير إلى سطح Surface ويستعمل الضوء والظلال والألوان وهى أقل المواد المادية ثقلا. لذلك نجد أن أعظم من نبغ فى التصوير هم أهل فينيسيا والهولنديون ، ولعل ذلك لأن أرضهم تتخللها المياه والبحار على نحو ما نجد فى تصوير دورر Durer ورافائيللو.

ويدين فن التصوير بارتقائه إلى الدين المسيحى إذ يعرض أحاسيس النفس وآلامها ويبين كيف يحقق الإيمان بالله السلام والطمأنينة وكيف يمتلأ القلب بالمحبة الإلهية فالإيمان والقيم الأخلاقية تتضح أكثر فى فن التصوير وقد بلغ فن التصوير أعلى مراحله فى فن البورترية Portrait حيث تمثل قسمات الوجه كافة المشاعر الإنسانية على نحو ما نجد فى تصوير تسيان Titiens .

ثم تكون الموسيقى ثانى الفنون المعبرة عن النمط الرومانطيقى فتكون أكثر تجريدا وذاتية عن الفنون السابقة إذ ينتفى المكان بأبعاده الثلاثة أو ببعديه وتستند إلى حاسة السمع وهى أكثر تجريدا من حاسة البصر ونحن فيه لا نتأمل شيئا خارجيا بل نتتبع حركة النفس والباطن ونحن نسمع اللحن كما يتردد فى داخلنا واللحن يستدعى تدخل الذاكرة وهى قوة نفسانية من أجل تتبع العمل الموسيقى كله ومن هنا يتضح أنها أكثر روحانية وأكثر تعبيرا عن حالات الشعور الباطن من انفعالات وعواطف مختلفة كالفرح أو الحزن أو النشوة أو القلق.

وهى تشبه العمارة من حيث أنها تستخدم قوانين الرياضة لتنظيم الإيقاع والصوت ولكنها تختلف عن العمارة من جهة عدم اعتمادها على المادة الحسية الثقيلة بل يصبح المحسوس فيها باطنيا.

أما الشعر الذى يخصص له هيجل حوالى ربع محاضراته فى علم الجمال فهو الفن الكلى وهو فن معبر عن باطن الروح ولكنه أيضا معبر عن الوضوح التشكيلى الذى نجده فى النحت ، وهو فن يجمع المكانية والزمانية لأنه يستخدم الصور ذات الشكل المكانى ولكنه يحكى أيضا تاريخ البشر والناس وعبر الزمان نجد فيه اللوحات التصويرية كما نجد فيه حركة الروح الباطنية وواسطته هى الصورة

الخيالية the image وليس الصوت، والصورة الخيالية هى وسط بين الوجود الجسمانى وبين العقل المجرد، والمعنى فى الشعر أهم من الصوت أى أنه فن يجمع بين مبدأ التشكيل ومبدأ الموسيقى.

وللشعر عند هيجل ثلاثة أصناف الشعر الملحمى Epic والشعر الغنائى Lyric والشعر الدرامى Dramatic .

أما الشعر الملحمى فهو تعبير عن الحياة القومية للشعب والأبطال فيه لا يمثلون فرديتهم بل يمتزجون بتاريخ أمتهم وقدرها بما يقومون به من أعمال وأحداث وما يعرض لهم من أقدار، فغضب أخيل فى الإلياذة إنما يبلور ثورة الإغريق وتحفزهم لحرب طروادة وفى هذا الشعر تظهر خصائص الحياة العامة ومميزاتها الجغرافية والحضارية والفكرية وعاداتها وديانتها والصراع الذى يظهر فى هذا الشعر يتخذ مظهر الحرب ومن أمثلة ذلك الإلياذة وراماياانا [1] وأشعار أوسيان Ossian وتاسو Tosso وأريوستو Ariosto [2] ويناسب هذا الشعر وصف نفسية البطل وتمسكه بالشجاعة التى تناسب التعبير الملحمى لا الغنائى ولا الدرامى.

وعلى الطرف الآخر من الشعر الملحمى يأتى الشعر الغنائى حيث ينعزل الفرد عن بيئته وعصره وفى حين يزدهر الشعر الملحمى فى المجتمع الذى يكون فى دور النشأة لم يستقر بعد نجد الشعر الغنائى يزدهر عندما يكون المجتمع قد استقر وتحددت فيه العلاقات واتخذت صورة ثابتة عندئذ ينطوى الإنسان على نفسه لينفصل عنه ويكون له مشاعره وأفكاره الخاصة. والنفس الفردية هى التى تقدم مادة هذا الشعر وليست الأحداث القومية، ويضرب مثلاً بالشعر الغنائى لجوته فى العصر الحديث لأنه استمد مادة شعره من أحداث حياته الخاصة - ويختلف الشعر الغنائى عن الشعر الملحمى حتى فى الوزن لأن مضمون هذا الشعر وهو الحركة الباطنية للذات فنجده يتخذ تنوعا فى الوزن.

---

(١) شعر ملحمى ودينى السنسكريتية يحكى بطولة راما.

(٢) أوسيان يعرف فى الملاحم الانجليزية وتركوا توتاسو وأريستو كلاهما فى شعراء الملاحم الإيطالية فى عصر النهضة.

ثم يأتى الشعر الدرامى ليكون مركبا من الشعر الملحمى والشعر الغنائى يجمع بين العامل الشخصى الفردى للشعر الغنائى وبين العوامل الاجتماعية والأخلاقية للشعر الملحمى وفيه تمتزج الأهداف والنوايا الشخصية بالمواقف الخارجية ففيه الذاتية المستمدة من الطوايا الإنسانية والموضوعية المستمدة من الأحداث الخارجية كما فى الشعر الملحمى وقارن بين الشخصية الملحمية والشخصية الدرامية أو بمعنى أدق الشخصية التراجيدية فالشخصية الملحمية شخصية ذات حيوية متعددة الجوانب والمواقف والبطل الملحمى يرتبط بأسرته ووطنه وحبه كما نجد فى أخيل مثلا. وقد تكون الشخصية الدرامية أيضاً متعددة الجوانب ولكن الصراع الذى يدور فى باطنها يكون محدودا وبحدود معينة وبانفعال خاص يسودالشخصية ، فالانفعال السائد يطغى على باقى الجوانب فى حين أنه فى حالة الشخصية الملحمية تبرز كل الجوانب على حد سواء بوضوح كذلك بالنسبة لفكرة القدر واختلافها فى الملاحم عنها فى الدراما فالقدر الخارجى بالنسبة للدراما يبدو من خلال أثره فى شخصية الفرد واستجابته لهذا القدر أو الأحداث الخارجية فى حين أنه فى الشعر الملحمى يكون للقدر والأحداث الخارجية قيمتها المستقلة عن صداها فى الشخصية الإنسانية لأن البطل الدرامى يتدخل فى تشكيل قدره إنه يخلق قدره بنفسه فى حين يبدو القدر فى الملاحم نتيجة لقوى الظروف الخارجية الموضوعية والبطل يتبع قدره أو يدخل فى دائرته.

وتتميز التراجيديا بالصراع الذى يدور بين طرفين كلاهما يمثل العدالة بحيث أن انتصار أحدهما يؤذى قوة عادلة أخرى ومن هنا تنشأ الأخطاء التراجيدية.

وإذا كان النحت اليونانى يمثل لنا القوى الأبدية فى هدوئها واستقرارها وطمأنينتها إلا أن التراجيديا تمثلها لنا فى صراعها من خلال البطل الإنسانى فصراع الأسرة والدولة أو الأبوة والأمومة لذلك وجد هيجل فى مسرحية انتيجونا لصوفوكليس مثالا واضحا لما ينبغى للتراجيديا أن تكون عليه ، فوفاء أنتيجونا لحقوق الأخوة والأسرة يدخل فى صراع مرير مع الوفاء للوطن والدولة وكلاهما عدل ولا ينتهى الصراع إلا بموت البطل - إن أبطال التراجيديا أبرياء مذنبون فى وقت واحد لا يندفعون إلى العمل إلا بدافع نبيل.

وقد بحث هيجل فى الكوميديا والفرق بينها وبين المضحك والساخر وتبين أن فى الكوميديا يسود الشعور بالثقة فى النفس والتأكد فى حين تظل فى الواقع تناقضات وفشل يظهر خطأ هذه الثقة - ويرى فى كوميديا أرستوفان قديما نموذجا لهذه الثقة ويتساءل أيضا لِمَ لَمْ يبلغ الشعر العربى مرتبة الشعر الدرامى فى حين ازدهر فيه النوعان الملحى والغنائى ويفسر ذلك بأن النظرة الشرقية والإسلامية لم تسمح بنشأة الشعر الدرامى لأنه افتقد استقلال الشخصية الإنسانية بحريتها فخضوع الفرد لقوى إلهية تقرر له مصيره لم يكن يسمح له بالفردية.

كذلك سارت فلسفة هيجل فى الفن من تصنيف لأنماطه الثلاثة إلى تصنيف للفنون المختلفة يبين تقدمها أو تطورها بحيث أن العمارة بتطورها تؤدى إلى النحت ويضرب مثلا بالمسلات التى هى أعمال فنية تتوسط العمارة والنحت ، كذلك يؤدى النحت إلى التصوير ويضرب مثلا بالـ bas-relief الذى ينتمى إلى التصوير والنحت معا ويتتبع تطور فن معين عبر الحضارات المختلفة ويبين عوامل ازدهاره على ضوء هذه الحضارات .

تصنيف إتين سوريو للفنـــون :

وقدم الفيلسوف وعالم الجمال الفرنسى المعاصر إتيين سوريو [1] مذهبه فى تصنيف الفنون أودعه كثيرا من الملاحظات والآراء التى ما زال لها فى علم الجمال المعاصر صدى كبير.

وأهم ما عنى به سوريو هو نقده للتصنيفات التقليدية للفنون التى سارت على قسمتها إلى فنون تشكيلية وفنون سمعية أو بفنون تعتمد على المكان وفنون تعتمد على الزمان غير أن التفكير فى هذه التفرقة سرعان ما يكشف عن قصورها عن توضيح حقيقة الفنون التى تتناولها.

فالحقيقة أنه قد يبدو لأول وهلة أن موضوعات النحت والعمارة والتصوير تحتل مكانا ذا أبعاد محددة فى حين أن أعمالا أخرى فنية كالموسيقى والشعر لا تشغل مكانا محددا وليس لها أبعاد سوى أبعاد الزمان الذى تستغرقه حين تتابع

(1) Souriau, E. La Corres pendance des arts. - Flammarion Paris 1969.

على مدى فترة من الزمن وهى لا تقدم لنا ولا نستطيع أن نستوعبها فى إدراك واحد أو دفعة واحدة على نحو ما ندرك موضوعات الفنون التشكيلية .

غير أن مثل هذه التفرقة بين الفنون على أساس الاعتماد على المكان والزمان ليست فى الواقع حاسمة كما يبدو لأول وهلة، ومن يتقصى حقيقة الدور الذى يلعبه الزمان فى الفنون يجد أن له دورًا هامًا فى كل الفنون حتى بما فيها الفنون التشكيلية مثل العمارة نحاول الإحاطة به فهل نستطيع أن نلم به ونستوعبه دفعة واحدة أن نجتازه ونتخلله فى زمان معين ؟ بغير ألا يقتضى منا أن نصعد ونهبط وندور فى أرجائه بل ألا يتغير مظهره بحسب ساعات النهار وفصول السنة من حيث الإضاءة والشكل؟

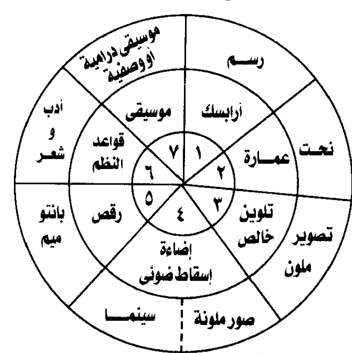
وإذا كان العمل المعمارى يفترض الزمان ألا تفترض الموسيقى مثلا وهى الفن الزمانى بالمعنى الأتم مكانا؟ فمما لاشك فيه أنها أيضا تنطوى على أبعاد ضرورية لتحديد صدى الصوت أو ما يسمى بالمسافات الهوائية perspective aerienne ومن ثم يختلف الصوت على المدى البعيد أو القصير ومن الأصوات ما يعلو ومنها ما يهبط ، بل يقتضى ترتيب الآلات على أبعاد معينة فى المكان خاصة فى الأوركسترا إذ توجد الكمان دائماً على اليمين والـ violencelle والكونترباص على اليسار وتتخذ الآلات النحاسية مكانها المخصص لها.

والخلاصة هى أن فى الأعمال التشكيلية زمانا ضمنيا يدخل فى الإدراك غير أنه لا يسير على تتابع محدد أو لا ينتظم فى تعاقب مفروض عى نحو ما نجد فى الموسيقى أو الشعر كما أن فى الموسيقى أيضاً مكانا ضمنيا تفترضه أصواتها وآلاتها.وكما يرفض سوريو التفرقة بين الفنون على أساس فكرتى المكان والزمان يرفض التفرقة بين الفنون على أساس أن بعضها يخاطب البصر وبعضها يخاطب السمع لأنها ليست بدورها حاسمة فبعض الفنون التى نظن أنها تخاطب السمع لا تقتصر عليهما بل تفترض الحركة العضلية ، ففنون الرقص والنحت والعمارة تفترض هذه الحاسة بوضوح بل إنها تظهر أيضا فى الموسيقى والشعر لما فى النطق من حركة عضلية بل إن حاسة البصر تشارك فى فنون الأدب والشعر وذلك حين يقرأ مثلا .

وينتهى سوريو من نقده للتصنيفات التقليدية إلى استبعاد تصنيف الفنون الجميلة على أساس تنوع الإحساسات ويفضل الاعتماد على الكيفيات الحسية الغالبة فى الأعمال الفنية أو ما يسميها هو qualia ويصبح من السهل أن نتبين أن اللون مثلا هو الصفة الغالبة فى فن التصوير La peinteure ، والبروز relief هو الصفة الغالبة فى النحت والحركة فى الرقص، والصوت الخالص فى الموسيقى وعلى أساس هذه الصفات الغالبة أو الكيفيات تختلف الفنون فيما بينها وقد انتهى إلى حصر سبع كيفيات أساسية هى : الخطوط والأحجام والألوان والإضاءة والحركات والأصوات المفسرة فى اللغة الأصوات الخالصة الموسيقية .

وعلى أساس كل كيفية من هذه الكيفيات قدم سوريو فنين أحدهما ينتمى لفئة الفنون المحاكية أو التمثيلية imitatifs representatifs أى القادرة على تقديم موضوع معين، أما الآخر فينتمى لمجموعة الفنون التجريدية أو الموسيقية أى أنه سلم ضمنياً ولمتطلبات مذهبه فى الفنون بهذه التفرقة بين فنون تحاكى أو تقدم موضوعا وفنون تجريدية لا تقدم موضوعا معينا واستخرج ارتباطا قائما على أساس الكيفيات الحسية بين أزواج من الفنون المحاكية وغير المحاكية.

فبالنسبة للخطوط مثلا يقوم فن تجريدى هو فن الزخرفة L'Arabesque وفن تمثيلى محاكى هو فن الرسم ، وبالنسبة للأحجام يقوم فن تجريدى هو العمارة وفن تمثيلى هو النحت ويكتفى لتوضيح ذلك أن ننظر إلى الرسم التوضيحى الآتى :



١ - خطوط ، ٢ - أحجام ، ٣ - ألوان، ٤ - إضاءة ، ٥ - حركات ،
٦ - أصوات مفسرة فى اللغة. ٧ - أصوات موسيقية.

وقد اعتبر سوريو الفنون التجريدية غير المحاكية فنونا من الدرجة الأولى لأنها تكتفى بتقديم كيان منظم لموضوعاتها أما الفنون المحاكية فقد اعتبرها فنوناً للدرجة الثانية لأن النظام فيها يشير إلى موضوع آخر يوحى به الشكل الظاهرى لموضوعها بمعنى أنها تنطوى على تنظيمين : تنظيم ظاهرى مباشر للموضوع الحسى وتنظيم آخرغير مباشر يقع للموضوع الذى يقدمه المظهر الحسى المباشر، ففى هذه الفنون ثنائية وجودية أو أنطولوجية كما يسميها وجود العمل الفنى ذاته ووجود آخر للموضوع يوحى به ويترتب على ذلك أيضا أنه ينطوى على صورتين صورة من الدرجة الأولى تتعلق بالعمل ذاته وصورة من الدرجة الثانية تتعلق بما يمثله أو يقدمه من موضوع خارجى وتقوم بين الصورتين علاقات من التوافق والانسجام أو عدم التوافق.

ولتوضيح هذا الرأى نفترض تمثالا من الرخام للآلهة ديانا مثلا، إلهة الصيد عند اليونان ، فمن جهة ما يمكن أن نتبين فى الرخام شكلا ذا خصائص ذاتية له مثلا نسبه وانحناءاته وتجاويفه وملمسه إلى آخره، وكل هذه الخصائص تتعلق بالصورة الأولية له ولكن من جهة أخرى يمكن أن ينصرف انتباهنا إلى ما يمثله تمثال الرخام فنرى صورة الإلهة ديانا إلهة الصيد ذات الساقين الطويلتين والوجه الرفيع والقوس بيدها متكئة على الغزال وكل هذا ما نعنيه بالصورة بالدرجة الثانية.

وليس معنى تضمن العمل الفنى ذى الدرجة الثانية صورتين أن إحداهما تنفصل عن الأخرى بل تقوم بين الصورتين أو النظامين علاقة من التوافق الجمالى بحيث تتناسب الألوان والأحجام مع الموضوع الممثل وكثيرا ما تختفى الصورة الأولية على المشاهد الذى ينصرف انتباهه عادة إلى الصورة الممثلة أو الصورة الثانية عند تأمله للعمل الفنى.

ولكن قد يحدث أن تنصرف عناية الفنان إلى الصورة الأولية أى إلى التنظيم الشكلى للعمل الفنى وخصائصه الحسية المباشرة ولا يتجه إلى إخفائها فى العمل الفنى على نحو ما سار الفن التقليدى خاصة فى التصوير وكثيراً ما تغلب الزخرفة أو تلاعب الألوان أو تشويش الصورة الممثلة وما أكثر ما نجد أمثلة لتعارض

الصورتين فى الفن الحديث فيد يسرى ملصقة على ذراع يمنى وعينان مرصوصتان على وضع رأسى فى وجه نصفه أبيض ونصفه الآخر أسود على نحو ما نجد فى تصوير جوان جريس مثلا أو بيكاسو وقد ينتج عن هذا الأسلوب غموض وإبهام للصورة المقدمة أو الموضوع المتمثل ولكنه غموض مصدره العناية بالجمال الفنى وقد يكون من دواعى الغموض والتشويه فى الصورة الواقعية الممثلة فكرة خاصة على نحو ما نجد عند السورياليين أو المستقبليين حتى لا يكون مصدر التضليل فى الصورة الواقعية هو الدواعى الجمالية بل ما يقصد الفنان إليه من أفكار ترتبط بالموضوع كان يصور الماضى والمستقبل فى لحظة واحدة مثلا وقد عنى سوريو بتوضيح جوانب الصلة والتناظر الذى يمكن أن يقوم بين الفنون الجميلة التى توصل إليها فى تصنيفه لها.

ومن أهم المقارنات التى عقدها بين الفنون هى مقارنة كل زوج من الفنون يكون أحدهما من الدرجة الثانية والآخر الذى يناظره من فنون الدرجة الأولى ففن الدرجة الثانية هو كما ظهر لنا فن مركب أو مزدوج الصورة فالرسم هو فن من الدرجة الثانية، لأنه فن قادر على التمثيل أو على تقديم موضوع من الواقع الخارجى يمكن إذا تجرد من وظيفة التمثيل أن ينتهى إلى فن تجريدى يناظره ألا وهو فن الزخرفة (الأرابسك) ومثال آخر كفن « البانتوميم » إذ يمكن أيضا إذا جردناه من الصورة الثانية أو من الموضوع الذى يقدمه أن ينتهى إلى فن تجريدى يناظره هو الرقص- وبالمثل أيضا إذا افترضنا تمثالا من الرخام وعمودا من نفس المادة فسوف نرى أن كليهما يشارك الآخر الصفات الحسية ومن حيث وجود الحجم و الامتداد المكانى ويخضعان لتلاعب الضوء والظلال ولكن سرعان ما يتضح لنا أن التمثال يمكنه أن يمثل لنا موضوعا من الواقع الخارجى كأن يكون امرأة أو حصانا فإن جردناه من هذا الموضوع فلن يفضل التمثال العمود فى خصائصه الجمالية ولن يزيد عليه فى شىء وعلى هذا النحو يمكن أن نقول إن العمارة والنحت زوجان من الفنون المتناظرة على نحو ما يكون فنا الرقص والبانتوميم أو الأرابسك والنحت. وعلى هذا النحو نجح سوريو فى التوصل إلى تصنيف للفنون يكشف عن التناظر والارتباط بين بعضها والبعض الآخر وإذا كان هذا التناظر قد ظهر لنا قائما على أساس تنظيم

لسلالم gammes الكيفيات الحسية إلا أنه استطاع أن يستخرج نوعا من التقارب بين فنون الدرجة الواحدة أى الفنون التى تظهر فى دائرة واحدة فى الرسم التخطيطى الذى وضح به تصنيفه فتقوم بين فنون الدائرة الداخلية مثلا رابطة مرجعها أنها جميعا تعتمد على الصورة القائمة فى التنظيم الجمالى للأعمال ذاتها وعلى ذلك يقوم بين الكتدرائية والزخرفة (الأرابسك) والرقص والسيمفونية تشابه واضح يعتمد على عدم تقديمها لأى موضوع مستمد من الواقع الخارجى ولا تحاكيه. ولعل أثر هذا التقارب يظهر من واقع اللغة ذاتها عندما نقول موسيقى الألوان أو الطابع الأرابسك أو الزخرفى فى رقصة معينة .

ومن قبيل المقارنات التى ذكرها سوريو فى مؤلفة عن التناظر بين الفنون مقارنته لفنى الأدب والموسيقى، ويعد سوريو الأدب ضمن مجموعة الفنون التصويرية التى يسميها فنون الدرجة الثانية فهو يصور عالما من الأحداث والشخصيات تقوم بينهم علاقات تكون المضمون الذى يشير إليه باسم الصورة الثانية.

ويلاحظ أن أسلوب عرض المادة الكلامية وموسيقى هذا العرض ووزن العبارات وانسجامها وإيقاع الكلمات ما سماه بالصورة الأولية وهو ما يعرف بشكل العمل الفنى.

وفى مقابل فن الأدب يكون فن الموسيقى نموذجا لمجموعة من الفنون غير التصويرية التى يسميها سوريو مجموعة فنون الدرجة الأولى أى فنون الشكل التى لا تعنى بتصوير موضوع أو تقديم شخصيات وبناء على هذا التحليل لطبيعة الأدب والموسيقى يتضح أن الموسيقى تقف على طرف نقيض من الأدب. ولما كان الأدب لا يخلو من معنى أو من مضمون فكذلك نجد الموسيقى تفشل إذا ما عمدت إلى تصوير عالم معين من الأشياء أو المعانى.

وقد يتبادر إلى الذهن السؤال الآتى وهو لم لا تقوم بين الموسيقى والأدب علاقة اتصال بحيث يكون مقام الأدب بالنسبة للموسيقى كمقام فنون الدرجة الثانية من فنون الدرجة الأولى : ولم لا يكون الأدب هو المقابل التصويرى لفن الموسيقى اللاتصويرى؟

لكن سوريو لا يرى وجود مثل هذه العلاقة بين الأدب والموسيقى لأننا إذا ما نظرنا إلى الأداة الحسية المستخدمة فى كل فن من هذين الفنين نجدها مختلفة كل الاختلاف عن الآخر، فالأداة الحسية فى الأدب هى أصوات اللغة المنطوقة، فى حين أنها فى الموسيقى الأصوات الآلية، وهذا الاختلاف فى الأداة الحسية يعد حائلاً دون قيام هذا الارتباط وإن كان كلاهما يخاطب الأذن أساسا ويعتمد على ذبذبات الصوت، ولكن الكيفيات الحسية - والسلالم - gammes المتدرجة لهذه الكيفيات تختلف بالنسبة لكل منها فالسلم الدرجى لأصوات اللغة المتميزة فى حروف ومقاطع تختلف عن سلالم لغة الموسيقى ومن ثم يتضح أن العلاقة الواجب توافرها بين فنون الدرجة الأولى وفنون الدرجة الثانية من حيث وجوب وجود معامل واحد يناسب كيفيات فن الأدب والموسيقى غير متوفر.

والنتيجة الواضحة من هذا التحليل لطبيعة هذين الفنين تتلخص فى أن التشابه البادى لأول وهلة بين وسائلهما لا يجعلهما فنين مكملين لبعضهما.

ورأى سوريو فى الموسيقى أنها بطبيعتها لا تحتمل تصوير موضوعات من العالم الخارجى فإن وجدنا أمثلة لموسيقى تصويرية أو معبرة عن قصة أو أفعال فإنما يصور عالما مشابها للعالم الواقعى وقد تتضمن الموسيقى كثيرا من الرموز والإشارات المتسمدة من الحياة الاجتماعية إذ قد يدخل الموسيقى مثلا أصواتا يستمدها من الطبيعة كصوت الرعد أو الطيور أو يستوحى رقصة شعبية ولكن أسلوب الموسيقى سرعان ما يطغى على التصوير ليجعل من العمل الفنى عملا - لا تصويريا وبالمثل لا يجوز للأدب أن يكتفى بالشكل أو بالزخرفة الصوتية وحدها - ومحاولات تخلص الشعر من المعنى التى نجد أمثلة لها عند بعض المبتدعين من أشياع مذهب المستقبلية أو اختراع كلمات لا وجود لها فى اللغة للتأثير بالصوت المنطوق إنما انتهت هذه المحاولات إلى الخروج بالعمل الفنى عن جوهر الأدب.

ويلتقى سوريو فى رأيه هذا عن الأدب برأى معاصره الفيلسوف الوجودى جون بول سارتر وما ذهب إليه من آراء خاصة بفن الأدب الذى جعل له مكانة متميزة عن

سائر الفنون كما عنى بخصائص النثر الأدبى وميز بينه وبين الشعر فى مؤلفه «ما الأدب ؟» (١).

والتفرقة الرئيسية التى وضعها سارتر بين الكاتب والشاعر هى تفرقة ذات أهمية بالغة عند النقاد المحدثين ذلك أنه يؤكد أن الشاعر إنما يقف إزاء الأصوات كما يقف المصور إزاء الألوان أو الموسيقى إزاء الأصوات وكذلك نجد الشاعر ينفعل بالكلمات يستغرق فى أصواتها ومظهرها المرئى وارتباطاتها بحيث تتجاذب وتتنافر على نحو ما يكون الحال فى الألوان والأصوات أما بالنسبة للكتابة ولفن النثر فليس الأمر كذلك، فالكاتب الأديب له موقف يختلف فيه عن مواقف سائر الفنانين إنه ملتزم بقضية معينة واللغة عنده لابد أن تحيل القارئ إلى معنى وراءها وليس الأمر كذلك بالنسبة للألوان والأشكال والأنغام إنها ليست علامات ولا إشارات تحيلنا إلى معانى وراءها وإنما هى أشياء لها وجودها الذاتي، ومن هنا لا يطالب سارتر المصور ولا الموسيقى بما يطالب به الأديب والكاتب بالالتزام بقضايا معينة (٢).

هذه نماذج من تصنيفات الفلاسفة للفنون حاولوا فيها الخروج بمقارنات لجمالياتها ولن نستطيع أن نحيط بكل ما يقال فى هذا الموضوع الذى تختلف وجهات نظر المفكرين فيه. فقد رفض كروتشه مثلا وضع أى تصنيف للفنون فكان هذا رأيا مستمدا من فلسفته التى لا تجعل لاختلاف الوسائط أهمية وبالتالى تلغى فكرة التنوع بين الفنون ذلك لأنه حدد العمل الفنى فى الظاهرة العقلية أو ما سماه بالحدس . وذهب إلى العكس من ذلك الفيلسوف الأمريكى جون ديوى حين أكد أهمية المادة الوسيطة(٣) ورأى أن لكل عمل فنى مادة تحدد الصفة الحسية الغالبة عليه، وليس هناك مادة مهما كانت مبتذلة لا تصلح واسطة تخضع للمعالجة الفنية. لكنه يضيف بأن هناك مادة مشتركة بين الفنون جميعا حددها بالصفة المكانية الزمانية التى لابد أن تتوفر فى كل إنتاج فنى ، وقد كان الرأى السائد أن الأصوات

---

(١) المرجع السابق ص ١٢٦.

(٢) انظر د. زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر فلسفة الفن عند سارتر ص ٢٣٠ وص٢٥٦.

(٣) انظر الفن خبرة لجون ديوى ترجمة د. زكريا إبراهيم الفصل العاشر المادة المشتركة بين الفنون. The Common Substance of the arts.

ليست سوى علاقات زمانية حتى جاء وليم جيمس فبين كيف يكون للأصوات بعدًا مكانيا ولها أحجاما فالتقى فى رأيه هذا بما سبق لسوريو الفرنسى أن وضحه بصدد المكان والزمان وعلاقتهما بالفنون .

الجماليات المقارنة للفنون الجميلة :

ولقد انصرفت عناية الفلاسفة والنقاد إلى البحث فى جماليات الفنون المختلفة لما لمسوه من صلة وثيقة بين بعضها والبعض الآخر حتى ليصدق عندهم أن الفن ليس إلا مجموع الفنون أو على قول الشاعر فكتور هوجو والريح هى كل الرياح.

وقد يعنى مؤرخ الفن أو عالم الاجتماع بالبحث فى اتجاه الفن والأدب فى حقبة معينة من التاريخ ، وفى مكان معين كما لو حدث أن اخترنا عصر النهضة الإيطالية مثلا ثم بدأنا نتتبع السمات المميزة لفنون هذا العصر فى أوروبا فنجد توازنا معينا يسود فن الأدب فى قصائد بتراركه وعمارة مجالس الدومو وتصوير ونحت مايكل أنجلو، وهذه الصلات بين الفن والأدب والواقع التاريخى والاجتماعى تظهر أوجه التشابه والاختلاف فى فنون الحضارات المختلفة.

ويبين لنا تاريخ الفن كيف تتغير القيم الجمالية بفعل الثورات الاجتماعية كما يبين لنا التقاء جملة فنون فى روح عصر واحد مثل الروح القوطية أو الباروك أو الواقعية أو الانطباعية فى أوروبا ، فقد أثرت روح العصر فى تاريخ الأدب بقدر ما أثرت فى تاريخ الفنون .

ومثال ذلك ما حدث فى القرن السابع عشر فى أوروبا من اكتشافات عملية كبيرة تحققت مع كوبرنيقوس وجاليليو، فظهر أن الأرض ليست هى مركز الكون وأنها تدور حول الشمس وبين علم الفيزياء أن الكون مادة وحركة يمكن قياسهما بالرياضيات وترتب على ذلك ثقة الإنسان فى عقله وفى قدرته على المعرفة العلمية وعبرت فلسفة ديكارت عن هذه الرؤية وسادت نظرة عقلية سادت عصر الباروك الذى امتد من منتصف القرن السادس عشر إلى منتصف القرن الثامن عشر وتميز هذا العصر بحركة دينية كاثوليكية معارضة للإصلاح الدينى conter reformation

ظهرت فى أسبانيا بادئ الأمر ثم امتدت إلى إيطاليا وباقى دول أوروبا التى اتبعت توجيهات مجمع ترنت Council of Trent فألزمت الكنيسة المصورين بضرورة غطاء أجساد القديسين بالأردية المناسبة وتحول المسيح فى التصوير إلى رجل ملتح بدلا من تصويره على صورة أبوللو وتحلت شخصيات ال جريكو EL-Greco إلى كائنات أقرب إلى الروحانيات ومن أشهر لوحاته المعبرة صعود العذراء مريم.

وصور فيلاسكيز ارستقراطية عصر الباروك المحيطة ببلاط فيليب الرابع ومن أشهر لوحاته المعبرة عن ذلك لوحة الوصيفات Las Meninas على أى الحالات فقد ذهب أحد مؤرخى الفن ولفلن Wolflin فى كتابة مبادئ الفن إلى القول بأن فن عصر النهضة تميز عن فن الباروك بأنه فن خطى linear فى حين اتصف فن الباروك بأنه تصويرى painterly ففى النوع الأول تظهر الخطوط واضحة مع تسطيح فى حين تنساب فى النوع الثانى الخطوط لتذوب الأشكال فى الألوان والأضواء.

وقد كان لهذه التفرقة أثرها عند نقاد الأدب ، فذهب ولزل Walzil إلى القول بأن أدب شكسبير أقرب إلى الباروك حيث لا توجد فيه الحدود الواضحة ولا التماثل بين الشخصيات والمجاميع فى حين تعبر تراجيدات راسين وكونى فى تشكيلاتها الهندسية عن نموذج عصر النهضة [1] لكن تعميم سمات العصر على جميع الفنون لا يثبت بشكل مطلق وكثيرا ما تطورت بعض الفنون بسرعة أكبر من غيرها ، كما أن بعض الحضارات قد تكون أكثر إبداعا فى فن عن آخر فالعصر الإليزابيثى مثلا أبدع فى الأدب وليس فى فنون التصوير . ويمكن لكى نحرر القيم الفنية والجمالية فى الفنون المختلفة أن نعتمد على تصنيف للكاتب الفرنسى موريس نيدونسيل [2] الذى قدم تصنيفا للفنون يعتمد على نشاط الحواس عند الإنسان.

فقد ذهب الكاتب الفرنسى إلى تصنيف الفنون إلى مجموعية فنون لمسية عضلية مثل الرقص والرياضة وفنون بصرية كالنحت والعمارة والتصوير وفنون

---

(1) R. Wellek & Warren. PP. 125 ff.

(2) M. Nedoncelle: Introduction a L'Esthetique P. paris 1963.

سمعية كالموسيقى والأدب وفنون تأليفية تجمع بين البصر واللمس والحركة والسمع كالمسرح والسينما.

ولما كان عالمنا الحسى يشمل أيضاً حاستى الذوق والشم بالإضافة إلى السمع والبصر واللمس ، إلا أن المؤلف لا يرى أن الشم والذوق يمكن أن يقوم عليها فنون بالمعنى الدقيق للكلمة وإن كان من الممكن أن يقدما نوعين من الفنون الصغيرة مثل فن الطعام Art gastronomique وفن العطور . غير أن أهم أسباب تأخر هذين الفنين يرجع إلى ارتباطات الذوق والشم بالحاجة إلى الطعام.

ولذلك تفقد موضوعات هذين الفنين قيمتها المالية لأنها تعتمد على إشباع الحاجات الفسيولوجية ويرتبط تذوقها بالإحساسات الجسمانية وفضلاً عن ذلك فإن موضوعات الغذاء والشم من الموضوعات التى لا يمكن إخضاعها لصورة فنية يمكن تأملها بغير الاستعانة بالإحساسات الجسمانية كما أنها لا يمكن تخيلها بطريقة واضحة كما هو الحال فى الفنون الجميلة الأخرى.

وينتهى نيدونسيل إلى أنه لا يبقى إلا ثلاثة مجاميع من الفنون تعتمد على حواس اللمس والسمع والبصر فكل حاسة من هذه الحواس تكون مصدرا لعدد من الفنون يمكن الإشارة إلى بعض جمالياتها باختصار على النحو التالى :

(أ) الفنون اللمسية العضلية :

وهى تشمل كل أنواع الرياضة أما الفن الذى يمكن أن يكون له قيمة فى ذاته فهو الرقص ومادته وهى الحركة المنسقة بحسب إيقاع معين وتوجد القيمة الفنية حين تتجاوز الحركة مجرد تجديد القوة والتنشيط أو تنظيم الصحة وقد تتحول بعض الألعاب الرياضية إلى نوع من الاستعراض الفنى كتشكيلات الطيران أو مصارعة الثيران ولذلك فإن الحدود القائمة بين الرياضة البدنية وفن الرقص غير حاسمة والرقص كما يقول سرج ليفار Secrge lifar هو أنقص الفنون قبولا للتعقل وأقربها إلى الغريزة.

ومن الصحيح أن الحيوانات تعرفه قبل الإنسان فالقط الذى ينتشئ بالشمس ويفيض بالفرح يقوم بحركات الانتشاء غير أن الرقص البشرى يتفوق على هذه

الانتشاءات الحيوانية ولذا فكثيراً ما يرفضه الفلاسفة المثاليون عند تصنيفهم للفنون ، فهيجل وشوبنهور مثلا يتفقان على استبعاده من مجال الفنون الجميلة. غير أنه يعد من أقدم الفنون الإنسانية وكان يصاحب الطقوس الدينية والتمثيل القديم وقد بلغ مرحلة الكمال فى فن الباليه فى القرن السابع عشر.

(ب) فنـــون البصر

العمارة : وقد نشأت العمارة أولا من الحاجة إلى المسكن قبل أن يكون سعيا وراء الجمال. والعمارة فن يقوم أساسا على الرؤية البصرية وثانيا على إحساسنا بمقاومة الثقل فيقف على طرف نقيض من الرقص الذى يقوم أساسا على إحساسنا العضلى وثانيا على الرؤية البصرية فارتفاع القباب والأبنية فى العمارة يلفت النظر أولا لكن تقدير العين لهذا الفن يتسع للإحساس بالأثقال والكتل وللأحجام توازن وينشأ من علاقة الارتفاع أو السقوط العمودية تماسك الأسقف والأحجار ببعضها فى اتجاه أفقى أو مائل. ويظهر هذا التوازن فى أكمل صورة فى المعبد اليونانى فهو لا يعدو أن يكون سطحا قائما على أعمدة بينهما توازن تام وفى هذا التوازن يظهر جماله أما فى المبانى الحديثة فقد حققت ارتفاعا كبيراً بفضل خصائص المواد الجديدة مثل الحديد وأنواع الخراسانة المسلحة (LE Beton) .

ويبدو أن العالم الغربى قد اتجه إلى التمسك بصفة عامة بذلك المبدأ الذى وضعه منذ القرن الأول الميلادى المعمارى الرومانى فتروفيوس Vitruve والتزم به بعد ذلك ميخائيل أنجلو ويتخلص فى القول بأن أجزاء العمارة تعتمد على أعضاء الإنسان:

Les membres de l'architecture dependent des membres de l'homme.

وقد اختلف الشراح فى تفسيرهم لهذه العبارة إذ يمكن تفسيرها بأن المبنى هو إمتداد لجهاز الإنسان كما لو كان المبنى غطاء للإنسان وقد ظهر هذا المبدأ مطبقا فى العمارة الدورية عند اليونان حيث تحمل الأعمدة كما لو كانت رجالا تحمل أثقالا كبيرة أما الطراز الكورنثى فقد أخذ يعنى بالصور غير ذات المنفعة وازدادت العناية بالضخامة الهائلة فى الامبراطورية البيزنطية كما يلاحظ فى معبد

بعلبك والقباب البيزنطية وعبارة ميخائيل أنجلو يمكن أن تفسر على نحو آخر بمعنى أن المبنى يجب أن يتناسب مع الإنسان أى أن يظهر نفس النسب مهما كان حجمة أو ضخامته فقد يمكن أن تكون أجزاء البناء فى غاية الضخامة ولكن علاقة الأجزاء تشبه علاقة الرأس بالجزع والأطراف ولعل ميخائيل أنجلو قد طبق هذا المبدأ فى تصميمه لكنيسة القديس بطرس بروما فهى هائلة الضخامة ولكن بين أجزائها تناسب لا يبدى هذه الضخامة ، وقد تأثر فرانك لويداريت بهذه الفلسفة العضوية فى العمارة إذ شبه المبنى بجسم الإنسان ، أسلاكه الكهربائية تقليد الجهاز العصبى وأدواته الصحية أشبه بجهازه الهضمى ونوافذه وأبوابه أشبه بالجهاز التنفسى [1].

وعلى العموم فمن أهم أسس الجمال المعمارى مطابقة المبنى للمكان والجو والحاجات الإنسانية وللمواد المستخدمة . ومنذ عام ١٩٠٠ تم اكتشاف معامل الليونة Module d'elasticite مع إيفل وبدأ تنوع الأذواق بحيث فضل البعض الفراغ والبعض الأحجام الصماء وقد يعنى البعض بقيم الإضاءة أو الكتل أو الألوان كما يلاحظ فى العمارة الحديثة [2].

فن النحت La Sculpture

كان النحت مظهرا من مظاهر العمارة ونشأ مقترنا بها فى البداية فقد كان التمثال جزءا من المبنى كما يلاحظ فى الآثار القديمة ثم استقل النحت عن العمارة وأصبحت له قيمة ذاتية ويعتمد النحت الحديث على استغلال الأضواء والظلال عن طريق البروز والشقوق فى داخل المادة ولا يمكن لفن النحت التعبير عن تتابع حالات الشعور أو الانفعالات كما يعبر الشعر والموسيقى مثلا وحتى حين يعبر عن حركة فإنه يتجه إلى تثبيت هذه الحركة ويلاحظ هذا فى النحت اليونانى خاصة فى تماثيل أبوللو وأفرديت ورامى القرص وأبطال الرياضة فكلها على وشك القيام بحركة ولكنها تكسب الحركة الثبات والخلود .

ويتميز فن النحت عن فن التصوير بأنه لا يميل إلى الخداع ذلك لأنه معرض

---

(١) انظر . د . عرفان سامى نظريات العمارة العضوية .

(2) Cf. Jean Fayton, Soixante ans d'architecture moderne dans critique, juin 1952 P.503.

لأنه تحكم عليه بواسطة اللمس وحتى الاستعانة باليد يمكن الإحاطة به من كل الجهات بواسطة النظر لذلك فهناك دائماً وجهات نظر مختلفة ينبغى للمثال مراعاتها عند عمله بحيث لا يكتفى بزاوية واحدة للنظر بل يجب أن يراعى انسجام وجهات النظر المختلفة إذ لا يوجد عمل من أعمال النحت يتساوى جميع وجهات النظر إليه فى الجمال بدرجة واحدة ، وقد حدد بنفنوتوتشلليني Ccllini وجهات النظر الأساسية فى تقييم أعمال فن النحت بثمانية أما غير الأساسية فبثلاثين [1].

التصـــوير :

يتمتع الفنان فى مجال التصوير بحرية أكبر مما يوجد لدى المعمارى والمثال وذلك لعدم تقيده بالمادة ، ويمتاز فن التصوير عن سائر الفنون التشكيلية الأخرى بسرعة تطوره إذ أنه أقرب الفنون التشكيلية إلى فن الموسيقى - ويعتمد المصور على الألوان لإبراز الأضواء والظلال فى الفراغ وقد لا يتقيد بالأبعاد المرئية أو بالمنظور وكثيرا ما يخلع على اللوحة أبعادا وعلاقات مكانية خاصة به فعينه بمثابة مرشح ينقى الإدراك العادى أو هو عدسة توضح المحسوسات ، وقد يكتفى المصور باستعمال الخطوط وينجح بأقل الوسائل المادية فى التأثير كما يفعل بيكاسو مثلا حين يقدم تخطيطا لجسم معين فيبرز أهم معالمه أو حركته ولكنه فى هذه الحال التى يختصر فيها الوسائط المادية لابد أن يكون على مقدرة كبيرة من التمكن فى الصنعة، وأحيانا يضيف الفنان الخصائص التى تكسب اللوحة ملمسا حسيا فقد اعتاد سيزان مثلا أن يكثر من اللون الأزرق حيث يتعمد تقديم التأثير بالبيئة الهوائية ولذلك يعد برنسون Berenson اكتشاف المنظور والقيم اللمسية خاصة عند السابقين على رفائيل من أهم اكتشافات فن التصوير - غير أن المدارس الحديثة المعاصرة قد حطمت أكثر التقاليد الأكاديمية المتوارثة فساد أسلوب التأثيرية impressionism فى نهاية القرن التاسع عشر واعتمد هذا الأسلوب على تراص اللمسات اللونية (باستثناء الأسود) بجانب بعضها بغية التقاط الذبذبات اللونية لضوء الشمس فى الفضاء بحيث كان يمكن لإناء مملوء (بالبيرة) مثلا أن يبدو

(1) B. Cellini oeuvres Completes Paris. T.ll p. 449.

باللون الأخضر أو البنفسجى ، وبحسب انعكاس الضوء عليه ومع الاتجاهات المعاصرة تغيرت الرؤية العادية بحيث أمكن للسورياليين أن يغلبوا الباطن والحياة النفسية ، وأمكن للتعبيريين أن يستخرجوا من الصور العادية آثارا مرعبة واخترع براك Braque فضاء كثيفا محدبا تتساقط فيه الأشياء على نحو ما تتساقط الصواريخ بدلا من ترتيبها فى المكان المنتظم (1).

(جـ) فنون السمع :

الموسيقى :

وتعتمد الموسيقى على عنصر التوالى الزمانى فهى تشترك مع الرقص فى هذه القصة على حد قول (الآن) والزمان يقوم على الإيقاع Rythme أى على نتائج عمليتى الانقباض والارتخاء أو الحركة والسكون فى الزمان وكل عمل إيقاعى مثل التجديف أو الرقص أو التصفيق إنما يعتمد على الإيقاع الفزيولوجى الذى يسير عليه جسم الإنسان كحركة القلب أو النبض ، والصوت هو أداة الموسيقى ولكنه الصوت الخالص من اللغة والذى يتجه إلى إحداث اللذة الجمالية وتعتمد الموسيقى على عناصر أساسية ثلاث هى :

الإيقاع واللحن melodie والتوافق بين الأنغام L'harmonie ويعد اللحن أهم عناصر الموسيقى، والموسيقى هو قبل كل شىء خالق اللحن ، وعلى الرغم من صعوبة تعريف اللحن الجيد فى الموسيقى فقد انتهى رأى البعض إلى القول بأن المقياس هو بقاء هذا اللحن فى ذاكرة الناس من عصر إلى عصر وتختلف صور اللحن باختلاف العصور والحضارات المختلفة وباختلاف الإطار أو السلالم الموسيقية المعروفة وقد وحَّدَ اليونان هذه السلالم الموسيقية التى وجدوها فى موسيقاهم الشعبية.

ويدخل الإيقاع فى اللحن فليس هناك لحن بلا إيقاع وإن كان هناك إيقاع بلا لحن. أما التوفيق بين الأنغام - الهارمونى - L'harmonie فقد ظهر مع تطور الموسيقى إذ اتضح أن اللحن الواحد البسيط قد يثير السأم لذلك فقد ظهرت

(1) Cf.J. Grenier L'esprit de la peniture Contemporaine, Paris 1951.

العناية بدراسة التوافق الموسيقى ابتداء من القرن السادس عشر وبلغ قمته فى القرن الثامن عشر - وبدأ الموسيقيون يجمعون بين لحنين مختلفين فى نفس الوقت أو يكررون نفس اللحن فى وقت واحد يعزفه البعض مضخما والبعض يخففون منه ومن هنا نشأ ما يعرف فى الموسيقى الغربية « الكونترابنط » contrepoint أو التقابل الموسيقى وقد ظهر الكونترابنط الكورالى بوضوح فى مونتيات Motet بالسترينا Palestrina والمادريجال الشائع فى القرن السادس عشر ثم تطور فى الموسيقى الآلية ونشأت الأوركسترا من الوتريات وآلات الخشب والنحاس باستثناء الأرغن الذى يعد وحده أوركسترا ويمكن أن توزع الأوركسترا على ٥٠ آلة . واختلفت أساليب التأليف للأوركسترا فالفوجه fugue أخذت مبدأ الكونترابنط أى تكرار لحن أساسى مكتوب لأربع أصوات فتعرض الموضوع وضد الموضوع. والصوناته تكتب لآلة أو آلتين كالبيانو والفيولينية لموسيقى الحجرة ولها ثلاث أو أربع حركات أما السيمفونية اقتبست نفس الخطة لكنها تكتب للأوركسترا بأسرها أما الكونشرتو فهو صوناته لآلة أو لآلتين يصاحبهما الأوركسترا.

وترجع نقطة البدء فى تاريخ الموسيقى إلى المنظرين الإغريق الذين دونوا موسيقاهم فى صيغ رياضية لعل أبرز نظرياتهم فى هذا الموضوع ما لاحظوه من أن الوتر الموسيقى يعلوه الصوت كلما قصر طوله، فإن اختصرنا الوتر إلى النصف فإنه يعطى الأوكتاف Octave أو ثمانية أضعاف الصوت الأول فإن اختصر إلى ثلثه فإنه يعطى خمس درجات Ouinte وإن اختصر إلى الثلث يعطى الاثنى عشرة درجة وكذلك أمكن للقدماء ملاحظة النسب بين الأطوال والأصوات.

وفى العصر الحديث أمكن ابتداء من القرن السابع عشر وفى الثامن عشر الوصول إلى النظريات الرئيسية خاصة مع رامو (١) وهو الذى حدد الديوان الكبير majeur والديوان الصغير mineur (٢).

---

(1) Traite de L'harmonie reduite a ses prinicipes naturels. 1722 La generation harmonique 1737.

(٢) انظر أرون كربلاند - كيف تتذق الموسيقى ترجمة محمد رشاد بدران الفصل الخامس.

ولكن هل وقف تطور الموسيقى عند حدود القرنين الثامن عشر والتاسع عشر؟ لعل أهم ما أتى به العصر الحاضر من تجديد هو ظهور تعدد المقامية Polyfonalite بمعنى استخدام مقامين أو أكثر فى نفس المقطوعة الموسيقية بدلا من الاقتصار على مقام واحد، ومن أشهر من استخدم هذا الأسلوب سترافسكى ويظهر هذا على وجه الخصوص فى بالية Petrouschka إذ يؤلف بين مقامين دودييز وفادييز ومنهم أيضا ميلو Milhaud ثم جاء تجديد آخر يلغى المقامية تماما فعرفت موسيقى لا مقامية atonalite خاصة مع شونبرج وعلى العموم فقد عكست الموسيقى سمات الحضارة المعاصرة التى انعكست فى سائر الفنون فظهر فى الموسيقى اتجاه تأثيرى يستعمل فيه الموسيقيون الأصوات على نحو ما يستعمل التأثيريون من المصورين أسلوب التنقيط فى الألوان كما ظهرت اتجاهات تجريدية وموسيقى الكترونية. وقد رأى الفلاسفة فى فن الموسيقى بخاصة الفن المجرد عن أى مادة فعرفوها بأنها فن الصورة الخالصة Non Representative art إذا ليس من شأن الموسيقى أن تعبر عن أفكار أو انفعالات معينة يقول العالم الموسيقى المعاصر Stravinsky إننا لا نسمع فى الموسيقى شيئا سوى الموسيقى - ونحن حين نسمع السيمفونية الثالثة لبتهوفن لا يعنينا إن كان بيتهوفن قد كتبها متأثرا بنابليون الجمهورى أو نابليون الإمبراطور وقد ارتفع شوبنهور بفن الموسيقى فتوج به كافة الفنون ولم يحدد لها مضموناً معينا بل مضمونا عاما كليا فقال الموسيقى لا تعبر لنا عن فرح معين أو حزن محدد بل إنها تعبر عن جوهر الفرح نفسه أو ماهية الحزن ذاتها وفى طبيعتها العامة المجردة ، غير أن هيجل يرى غير هذا الرأى حين يقول أن الدوافع المحيطة بهذا الفرح أو هذا الحزن تلونه وتكسبه طبيعة معينة وعلى ذلك فإن الحزن الذى يعبر عنه المارش الجنائزى فى السيمفونية الثالثة لبتهوفن ليس الحزن المجرد الخالى من أى معنى بل الحزن المحمل بانفعال الثورة وكذلك يؤكد هيجل المضمون الفكرى للموسيقى وعلى ذلك فإن تطور الموسيقى لا يحده فقط تطور الصورة أو مجرد استحداث آلات جديدة أو وسائل إذاعة متطورة وإنما يمكن أن يتأثر هذا التطور بالمجتمع الذى يتذوقها وطبيعته وانفعالاته [1].

(1) The Munro: les arts et leurs relations mutuelles.

فنون اللغـــة :

وفنون اللغة هى أقدر الفنون على نقل المضمون الفكرى والانفعالى وعلى رأس هذه الفنون يقوم فن الشعر الذى يعتمد أيضا على الزمان كما تعتمد الموسيقى وتؤثر على السمع بواسطة اللغة الإيقاعية ويرى البعض أن الشعر كان مصحوبا بالموسيقى والرقص وعرفه العرب بأنه الكلام الموزون والمقفى وقابلوا بينه وبين النثر الأدبى كالرسائل وهى اللغة المستخدمة فى فنى القصة والرواية ، ولم تظهر عبقرية العرب إلا فى النوع الغنائى من الشعر أما اليونان فقد عرفوا من الشعر أنواعاً مختلفة ميزوا بينها مثل الشعر الغنائى والملحمى والتمثيلى وحددوا خصائص كل نوع من هذه الأنواع وأخذت أوروبا بنظريتهم ابتداء من القرن السادس عشر. ويعد كتاب أرسطو فى الشعر من أهم المراجع فى هذا الموضوع خاصة الشعر المسرحى، غير أن فن المسرح يشترك وفن السينما بأن كليهما يعتمد على جملة الحواس اللمسية العضلية والبصرية والسمعية. لذلك يمكن دراستهما عند نيبدونسيل تحت عنوان الفنون التأليفية.

(د) الفنـــون التأليفية :

المسرح والسينما : ويشترك المسرح والسينما فى خصائص واحدة إذ لهما تأثير تربوى وجماهيرى كبير وكلاهما يفترض جمهورا محددا متواجدا فى مكان واحد والدراما المسرحية تعرف عادة بأنها حدث يتم فى إطار مكانى محدود ويفترض حركة تمثيلية فهى من الفنون المعتمدة على عدة قدرات السمع والإبصار والحركة والتى تجمع بين المكان والزمان [1] أو كما يقول أرسطو عن التراجيديا أنها أكمل الفنون لأنها تجمع بين اللغة والموسيقى والرقص . وأصل المسرح يصدر عن الشعر فكذلك كانت نشأة التراجيديا .

وإذا أخذنا فى الاعتبار رأى توماس مونرو من تعريف لفن المسرح فإننا نجده يقول « إنه ليس ثمة فن للمسرح وإنما فنون للمسرح غايتها تقديم دراما فى مكان

(1) E. Souriau. Les Grands Problemes de l'Esthetique Theatrale Course de sorbonne 1962.

معين لجمهور معين تشمل فن الممثل والمنتج والمخرج ومصمم الملابس والمكياج والإضاءة والموسيقى فكلها فنون تخدم بعضها لتنتج فى النهاية المسرحيات والأوبرتات والفودفيل والباليه ».

ويلاحظ عالم الجمال الفرنسى أتين سوريو على هذا التعريف أنه لم يذكر دور الكاتب المسرحى Le-dramaturge حيث أن الاختلاف حول دوره فى فن المسرح يتفاوت تفاوتا كبيرا من مفكر إلى آخر وهو الاختلاف الذى ينتهى إلى مناقشة مدى العلاقة القائمة بين فن المسرح وفن الأدب ، بمعنى أنه هل يتركز الوجود المسرحى بتحقيق النص المكتوب أم يتركز الوجود المسرحى فى المقام الأول فيما يعرض بحيث تصبح مسرحيات أوديب ملكا أوبرومثيوس مقيدا بغير تمثيل أشبه بأوبرا سلبت موسيقاها . لذلك يرى بعض المفكرين أن الشاعر دخيل على المسرح وأن الشعر ليس هو الأب الشرعى للمسرح وإنما تمتد جذور المسرح إلى الراقصين المؤدين للطقس الدينى أو السحرى أو الشعبى وقد تستغنى بعض العروض المسرحية عن النص المكتوب فى شكله المعروف من حوار شعرى ومن أمثلة ذلك عروض البانتوميم والبالية إذ قد تتوفر فيها عناصر أساسية لوجود المسرح ومقوماته من شخصيات وفعل درامى ومكان للعرض وجمهور مشاهد على أى الحالات يلاحظ سوريو ثلاث ملاحظات يمكن بها أن نفرق بين المسرح وغير المسرح وهى :

أولاً : يفترض المسرح وجود شخصيات لكل منها قوامها وحريتها وينتج من علاقاتها ببعضها تفاعل وصراع يقوم بين البعض والبعض الآخر. فنورا مثلا فى بيت الدمية لابسن تنشد لنفسها وجودا وحرية فى حين يطالبها زوجها بسلوك آخر إن الشخصيات على حد قول سوريو تبحث عن مولف كما يراها بيرانديلدلو.

ثانيًا : لا تظل الشخصيات متفرقة منفصلة وإنما تكون عالما خاصاً تتناوب عليه الأحداث وتتطور.

ثالثاً : تجرى الأحداث على المكان المسرحى أمام جمهور يتواجد فى مكان ما ليرى على خشبة المسرح عالما مصغرا لعالمه الواقعى الكبير.

وتعتمد الدراما المسرحية على إحساس الرؤية البصرية والسمع إلا أن العنصر

السمعى يعد العنصر الغالب فى فن المسرح أما فن السينما فعلى العكس يعتمد على الرؤية البصرية بحيث تغلب الإحساسات البصرية على فن السينما.

وتنقسم الدراما إلى التراجيديا والكوميديا وقد عرف شارل لالو التراجيدى بأنها ائتلاف منشود أما الكوميدى فهو ائتلاف مفقود أما الجمال فهو ائتلاف مملوك [1].

ويعد فن السينما من أحدث الفنون، ارتبط كما ارتبط فنا الإذاعة والتليفزيون بتقدم الصناعة والتكنولوجيا الحديثة وتعتمد السينما على ظاهرة الخداع البصرى إذ هى عبارة عن صور تتوالى أمام العين فتحدث إحساسا بالحركة فى حين تكون الصور ثابتة ، غير أن انطباعها على شبكية العين يظل قائما بعد تواليها لحوالى ١/١٠ من الثانية وللفنون التشكيلية علاقة كبيرة بفن السينما إذ يعتمد الفيلم الحديث فى جمالياته على عناصر التكوين والحركة واللون ولعل أشهر من اعتمد على عنصر اللون هو المخرج الإيطالى مايكل أنجلو أنطونيونى إذ يقول أستطيع بواسطة اللون أن أطلع المتفرج على ما يجيش فى صدر الممثل بغير حوار أو كلمات.

كذلك تكون الصورة آلة الكاميرا هى دعامة هذا الفن الذى أمكن أن يواكب باقى اتجاهات الفنون الحديثة فى التطور والتعبير.

بعد الإشارة إلى تصنيف نيدونسيل وأهم ما ذكره من جماليات الفنون المختلفة يمكن لنا أن نلاحظ أنه قد أغفل كما أغفلت أكثر التصنيفات الكلاسيكية والمعاصرة هذه المجموعة من الفنون التى يمكن الإشارة إليها باسم الفنون التطبيقية أو الفنون الصغرى Minorarts فى مقابل الفنون الجميلة ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى ارتباطها بالصناعة وبالإنتاج غير أن منتجاتها هى فى الواقع منتجات ذات نفع عملى بالإضافة إلى قيمتها الجمالية ولعل أقرب الفنون إليها هو فن العمارة .

وتتميز الفنون التطبيقية عن الفنون الجميلة بشدة ارتباطها بالمستوى الحضارى والتكنولوجى ومن هنا فتطورها يسير بمعدلات تفوق تطور الفنون الجميلة

---

(1) Harmonie cherchee, harmomie perdue, harmonie possedee Elements d'esthetique Paris 1930. 180.

على مدى التاريخ يشهد بذلك التنوع الكبير الذى حدث بالنسبة للخامات والوسائط التى تعتمد عليها الصناعة فى الفنون التطبيقية وهذا ناتج بالطبع عن اختلاف أساليب الحياة السائدة فى المجتمعات والعصور المختلفة حتى لتصدق ملاحظة من قال إن الاختلاف بين المعبد اليونانى عن المبنى الحديث ليس بدرجة اختلاف إناء الشراب الذى كان يستعمله الإغريق وبين الكوب الذى يستعمل فى حفلات الكوكتيل.

ولقد لاحظ بعض الفلاسفة وعلى رأسهم كانط أن الفنان فى الفنون التطبيقية يعتمد على المهارة المكتسبة أكثر من اعتماده على ما يسميه الفلاسفة عادة بالعبقرية أو بالموهبة الفطرية ومما لا شك فيه أن الفنون التطبيقية تتصل اتصالا وثيقا بالفنون الجميلة بحيث يسود الأسلوب السائد فى الفنون الجميلة فى منتجات الفنون التطبيقية فالآنية الإغريقية تتأثر فى تكوينها وكتلتها بأسلوب الزخرفة والطابع الهندسى السائد فى فنون التصوير أو النحت المعاصر لها كذلك فإن المقعد من طراز القرن الثامن عشر يحمل سمات الأناقة والرشاقة الغالبة على تصوير واتو (1721 Watteau) مثلا. على أى الحالات يمتد تراث هذه الفنون إلى العصر الحجرى القديم وإلى الحضارة الفرعونية التى خلفت آثارا رائعة فى نحت الخشب والذهب والأحجار الثمينة. أما العصور الوسطى فقد قدمت لنا من فن المخطوطات والنسجيات والزجاج والخزف ذى البريق المعدنى الذى امتازت به الحضارة الإسلامية ثروة هائلة. وقد ازدهرت هذه الفنون التطبيقية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر فى أوروبا وخاصة فى فرنسا منذ عهد لويس الرابع عشر [1] غير أن أهم نقطة تحول فى تاريخها إنما يرجع إلى القرن التاسع عشر حين دخلت هذه الفنون الصغرى مرحلة جديدة بعد قيام الثورة الصناعية وظهور الآلة فى المصانع وقد آثار دخول الآلة فى القرن التاسع عشر محل الصنعة اليدوية رد فعل كبير بين أوساط المفكرين وقاد حركة الاحتجاج على الآلة وليم موريس William Morris (١٨٣٤-١٨٩٦) الذى كون جمعية السابقين على رفائيل ودعا إلى العودة إلى تراث

---

(١) برزت الأسماء لامعة فى عهد لويس الرابع عشر مثل A.C. Boulle فى تطعيم الخشب بالأبنوس واشتهر فرانسوا بوشبيه Boucher فى فن النسجيات واشتهرت مصانع Beauvais فى شمال فرنسا وظهرت العناية بالصينى فظهر نوع الـ Sevres .

العصور الوسطى وإحياء الصنعة اليدوية Fine handicraft لكن رغم النقد الذى وجه إلى الآلة نجدها تربعت على عرش الفنون - خاصة بعد أن تدارك الإنتاج الصناعى الحديث الجانب الجمالى وأصبح عنصرا أساسيا فى الصناعة وقد رفعت بعض الجمعيات شعار تكامل الآلة والعمل اليدوى والفن وعلى رأس هؤلاء هنرى فان دى فيلد Van de velde الذى أعلن أنه ليس هناك حدود بين الأداة Toole وبين الآلة machine - وذلك لأنه يمكن للمنتج ذى القيمة الفنية العالية أن يكون من خلق الآلة وليس السبب فى نقص قيمة العمل الفنى هو أن مصدره الآلة وإنما يرجع هذا النقص إلى عدم القدرة على السيطرة على الآلة.

وأخيرا فإن نظرة سريعة إلى ميدان هذه الفنون التطبيقية فى عصرنا يبين أنها قد اتسعت اتساعاً يفوق ما كانت عليه فى أى عصر من العصور وهو اتساع كمى وكيفى على السواء خاصة إنها أصبحت تلبى حاجة الجماهير فى الاستمتاع بالمنتجات الفنية التى أمكن للآلة أن توفرها بتكاليف ميسورة لكل الطبقات ولقد لعبت مدرسة البناء أو الـ Bauhaus التى أسست فى ألمانيا منذ عام ١٩٢٠ حاجة الصناعة إلى التصميم الجمالى وكان لها أكبر الأثر فى توجيه الحركات الفنية فى أوربا ومن أبرز رجالها جروبيوس Grobius وكلى Klee وكاندنسكى Kandinsky وأعاد مولى ناجى Moholy Nagy ١٨٩٥ - ١٩٤٦ تأسيس هذه المدرسة فى شيكاغو عام ١٩٣٧ بعد إغلاقها فى ألمانيا على يد الحكومة النازية.





MAX ERNST
The Chinese Nightingale, 1920

لوحة سوريالية
لماكس إرنست

الفصل الخامس

فلسفة الفن فى القرن العشرين

(أ) البيئة الفكرية لفلسفة الفن :

لاشك فى أن التقدم العلمى والتكنولوجى الكبير الذى تميزت به الحضارة الأوروبية كان له صداه الكبير فى اتجاهات الفن والأدب اتجاهات جديدة ظهرت منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

فقد أثمر تطبيق المنهج العلمى على أنحاء الحياة الإنسانية ثورة فكرية غيرت نظرة الإنسان إلى نفسه وامتدت لتغيرات كبيرة فى حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

ومن أهم النظريات العلمية التى كان لها أكبر الأثر فى تغير المفاهيم نظرية داروين فى التطور وأصل الأنواع سنة ١٨٥٩ ونظرية فرويد فى التحليل النفسى سنة ١٩٠٥ والماركسية التى أثمرت الثورة الاشتراكية فى الاتحاد السوفييتى.

تمت هذه الانجازات قبل الحرب العالمية الأولى وامتدت آثارها إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية وكانت البذور التى انبتت اتجاهات الفن والأدب التى سادت النصف الأخير من القرن العشرين وانجازاته فى العلم والفلسفة.

وإذا كان عصر الباروك كما سبق أن ذكرنا قد تمثل الصدمة الأولى بفعل الثورة الكوبرنيقية التى غيرت نظرة الإنسان إلى الأرض وبينت أنها تدور حول الشمس بعد أن كان علم الفلك القديم يجعلها المركز الثابت للكون، فإن الصدمة التى أحدثها داروين بنظرياته فى التطور قد آثارت ما أثارته الصدمة الأولى عندما بينت أن الخلق عملية مستمرة ولم تتم دفعة واحدة [1].

(1) W.F. Leming. Art Music & Ideas. Holt, Rineh art and Winston. New York P.331.

كذلك جاءت مع هذه الاكتشافات العلمية وتطبيقاتها على الحياة الإنسانية فكرة التقدم التى ظهرت مع فلسفة التنوير العقلانية فى القرن الثامن عشر وأكدت نظريات التقدم بفعل القوى المادية فى سيطرة الإنسان على الطبيعة وفى حركة التاريخ وطبقت الفلسفة الماركسية هذه الفكرة فى نظرياتها عن المادية التاريخية وأثمرت فى الفن والأدب الواقعية الاشتراكية.

من جهة أخرى ترتب على انتشار التصنيع وتقدم الصناعة أن سادت النظرة التفتتية والتجزيئية للأشياء وأصبح التخصص العلمى واقتصاره على معرفة جزء صغير من عمليات الإنتاج من سمات الرؤية السائدة فى حياة الإنسان فى المجتمع الصناعى على نحو ما يظهر فى الحركة الانطباعية Impressionism التى سادت فى التصوير بوجه خاص وهى حركة تركز على اللحظة الزمانية.

وقد ترتب على هذه النظرة أن حلت الآلة محل الإنسان وأصبحت السيطرة للقوى المادية التى لا يستطيع الإنسان أن يلم بها عقليا ومن هنا فقد حلّت النظرة اللاعقلانية فى تفسير الوجود وجاءت نظريات التحليل النفسى مع فرويد ومدرسته لتؤكد هذه النظرة وتطبقها فى تفسير نفسية الإنسان عندما تغلغلت إلى البحث فى أغوار اللاشعور والدوافع اللاواعية فى سلوك الإنسان، وقد أفسحت هذه النظريات الطريق إلى عالم الأحلام والرموز فكانت السوريالية والتعبيرية من أهم الإنجازات التى استندت إليها.

وعلى الصعيد الفلسفى يمكن أن نعتبر فلسفة الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون معبرا عن هذه المرحلة من الفكر خاصة أنه يمثل الوقفة المعارضة للنزعة العقلية والداعية إلى إدراك القيم الديناميكية والتغير الدائم فى الوجود عن طريق الحدس أو المعرفة الوجدانية.

ورأى برجسون أن المعرفة خبرة تتم فى ديمومة وتتحد بإنسياب الصفات الكيفية ودعا إلى ما سماه بالزمان النفسى الديمومة الذى يدرك توالى حركة الصور على نحو ما يظهر فى الحركة السينمائية أو فى تداخل الألوان لإحداث رؤية اللون وعلى هذا النحو فسر امتزاج الألوان فى الانطباع البصرى وتوالى المناظر فى انطباع

المتذوق للسينما أو المسرح وانطباع أذن السامع فى الشعر والموسيقى بتوالى الكلمات أو الألحان.

(ب) فى فلسفة القرن العشرين :

من فلسفة الفن عند برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١)

يمثل برجسون تيارا لعب دورا خطيرا فى فلسفة الفن هو التيار الحدسى الذى أخذ به أيضا كروتشه وهربرت ريد. وفى رأى أتباع هذا المذهب أن الفن هو نوع من المعرفة غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة بل تتناول ما هو جزئى أو فردى. وهم وإن كان لكل منهم مذهبه فى الفن وفى تفسير الحدس وعلاقته بالخبرة الفنية إنما يمثلون فى الواقع حركة احتجاج على النزعة العقلية التى سادت فلسفة القرن الثامن عشر بعد الثورة العلمية فى ذلك العصر.

وقد حمل برجسون على العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنه مجرد أداة للإنسان للتحكم فى البيئة والتقى فى هذا أيضا مع الفلسفة البرجماتية التى ردت معيار الحقيقة إلى ما يترتب على الفكرة من نتائج عملية يمكن التحقق منها فى الواقع التجريبى كما يقول شارل بيرس ووليم جيمس وجون ديوي.

على أى الحالات فقد فرق برجسون بين العقل intellect أداة سيطرة الإنسان على البيئة والذى يعتمد على الوصف ويركن إلى التصورات العامة التى تساعد الإنسان فى السلوك العملى وبين الحدس intiution الذى لا ندرك به سوى حقائق الشعور الباطنى وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة.

ولقد أشاع هذا الاتجاه الحدسى البرجسونى تأثيرا كبيرا على معاصريه خاصة كما نلاحظ عند هربرت ريد الذى يرى فى الحياة الفنية حياة للإحساس لا يمكن للعلم ولا للعقل النظرى أن يزودنا بها . وذكر هربرت ريد فضل برجسون فى تنبيه الإنسان المعاصر إلى الرؤية الفنية التى تخاطب حس الإنسان بلغة اللون والشكل والصوت [1]. ويعد الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) من أهم من يمثلون هذا الاتجاه الحدسى الذى أخذ به برجسون.

(1) H. Read : Art Now. faber and Faber 1960 PP 39.

تعبيرية كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) (*) وعلم الجمال :

يعد علم الجمال عند كروتشه مدخلا لفلسفته المثالية فى الروح. وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاط، نشاط نظرى ونشاط عملى. والنشاط النظرى مظهرين: مظهر جمالى يتبدى فى المعرفة الحدسية وآداتها المخيلة وغايته الجمال ومظهر نظرى يبدو فى المعرفة المنطقية وأداتها العقل وغايته الحق، أما النشاط العملى للروح فيظهر فى الاقتصاد ويبغى المنفعة العملية ويستند إلى الرغبة. كما يظهر من جهة أخرى فى الأخلاق التى تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة.

فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التى يرسو عليها ذلك البناء الهرمى الضخم ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد. إنه أولى خطوات تعبير الروح كما سبق أن بين هيجل ، ذلك لأن الحدس مادة الفن يسبق دائماً التصورات المنطقية التى تتعامل بها الفلسفة والعلم.

ويعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم لغويات عام General linguistic ذلك لأنه العلم الذى تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير expresdive media وهو أيضا علم فلسفي، أنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن [١].

وبهذا التعريف يلخص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين فى علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال.

والموضوع الرئيسى الذى يكون محور علم الجال عند كروتشه هو الحدس intuiton ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس فيؤكد أن الحدس ليس

(*) يندتو كروتشة - B-Croce انظر :

- Aesthetic as Science of expression and Generall lin guistie Transl. by Douglas Alnslie. Noorday Press. New York 1958.

The Breviary of Aesthetic Trans. 1913.

وترجمته المجمل فى الفلسفة د. سامى الدروبى مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربى.

(1) B. Croce. Aesthstic. P. 142.

إحساسا تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحيًا خاليا وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجرى فى العقل الإنسانى ، وهو منتج للصور producing images أى أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون فى وعى الإنسان كثمرة للانفعالات feelings والصور الخيالية images . وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائى Lyrical expression هو قوام كل الفنون.

يوضح كروتشه هذا المعنى بقوله :

« إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذى يجعلها قصيدة، فسوف نجد دائماً عنصرين أساسين، مجموعة من الصور الخيالية، وانفعال يسرى فيبعث فيها الحيوية والذى يعبر عنه الشعر ليس شيئا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه.

ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنهما خيطان متميزان عن بعضهما، ذلك لأن الانفعال the feeling يتحول إلى صور فيصبح انفعالا يمكن تأمله، ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معا بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حدس غنائى lyrical intuition أو حدس خالص pure intution وما يقال عن الشعر يصدق على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويرا أو نحتا أو عمارة أو موسيقى » [1].

وفى مكان آخر يقول :

« فالحدس لا يكون إذن إلا حدسا غنائيا وليست الغنائية صفة أو نعتا للحدس وإنما هى مرادف له ، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذى هو مجموعة من الصورة (إن ما نسميه صورة هو دائما مجموعة من الصور، فليس هنالك ذرات - كما أنه ليس هنالك أفكار ذرات) أعنى الحدس الحقيقى الذى يؤلف جسما حيا وينطوى لذلك على مبدأ حيوى هو الجسم الحى نفسه وبين ذلك الحدس الزائف الذى هو كومة من الصور بحيث إذا

---

(١) دائرة المعارف البريطانية ، طبعة ١٤ ، سنة ١٩٣٢ ، المجلد ص ٢٦٣ إلى ص ٢٧٢.

نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك، جسما حيا بل جسما [1] آليا ».

والحدس عند كروتشه هو أحد صورتين للمعرفة فالمعرفة إما حدسية أو منطقية المعرفة الحدسية مستمدة من الخيال والمعرفة المنطقية مستمدة من العقل، الأولى تتعلق بالفردى والثانية تتعلق بالكلى وبالعلاقات القائمة بين الأشياء، الأولى منتجة للصور الخيالية image والثانية منتجة للتصورات concepts .

ونحن نلجأ للاستعانة بالحدس فى الحياة اليومية لأن هناك من الحقائق مالا يمكن أن نخضعه لتعريف أو لقياس منطقى، وكثيرا ما يجد الساسة قصورا لدى من يقتصر على التفكير المجرد ولا يتوافر له الحدس الحى بالظروف الواقعية، والمفكر التربوى يؤكد ضرورة تنمية ملكة الحدس فى الأولاد ويقدم هذه الملكة على غيرها من الملكات الأخرى وكذلك نجد الناقد عند حكمه على العمل الفنى يستبعد النظرية والأفكار المجردة ويحكم بفضل الحدس المباشر، وكذلك نجد رجل الأعمال يهتدى فى حياته بالحدس لا بالعقل.

ثم يمضى كروتشه فى تمييز الحدس عن الإدراك فيبين أن الحدس أكثر اتساعًا من الإدراك لأن كل إدراك محتاج لحدس وليس كل حدس إدراكا فالحدس يجتاز المدركات إلى الممكنات كما أنه أوسع من الإحساس ، لأن الإحساس محدود بمقولتى المكان والزمان، فلون السماء مثلا شعور معين أو صرخة ألم أو شحذ إرادة يمكن أن يكون موضوعا لحدس وليس لإحساس.

وينتهى كروتشه إلى التوحيد بين الحدس والتعبير ، ذلك لأن من أهم خصائص الحدس الحقيقى عند كروتشة إمكانية تجسده فى تعبير أما مالا يتجسد فى موضوع خارجى فيظل على مستوى الإحساس لأن الروح عندما تحدس تقوم بفعل تصوير وتعبير، والتعبير الذى نقصده أوسع بكثير من التعبيرات بالكلمات، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة تعبير بالخطوط والألوان والأصوات، إن مجرد قدرتنا على حدس شكل هندسى يتضمن قدرتنا على أن نصوره فى ورقة أو لوحة ، ومن العبث أن نقول أننا جميعًا نستطيع أن نتخيل عذراء رفائيل ولكن رفائيل وحده هو القادر

(١) المجمل فى فلسفة الفن ، المرجع السابق ص ٤٩، ٥٠.

على تنفيذها كما أنه قد يقال أن رفائيل هو.رفائيل بفضل مهارته فى تجسيدها على اللوحة ولكن ما أبعد هذه الظنون كلها عن الحقيقة لأن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يرى فيه مالا يراه الغير إن الرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة ، وفى هذا يذكر كروتشه قول ميخائيل أنجلو « لا يصور المصور بيديه بل بعقله » إن عدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدم قدرتنا على الحدس الصحيح ، ويلخص فكرته بقوله : « بناء على ما سبق يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية intuitve knowledg is expressive knowledge أنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية ومستقلة عن التحديدات التجريبية ومستقلة عن الواقع واللاواقع وعن إدراكات المكان والزمان. أنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أو المعاناة وهذه الصورة هى التعبير ، إن الحدس هو التعبير ولا شىء إلا التعبير [1] » إن الحدس الذى هو فى نفس الوقت تعبير هو عملية عقلية تجرى على مستوى الروح أما الواسطة فهى أداة التوصيل ومن هنا لا يجوز فى رأى كروتشه الخلط بين العمل الفنى وبين واسطته المادية أو الموضوع الفيزيائى الذى هو أداة الاتصال بين الفنان والجمهور، ويترتب على ذلك ضرورة التمييز عند كروتشه بين الفن وبين الصنعة Technique ويقول.

إن تصوير الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية technique غايته إنتاج الموضوعات المادية المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية وغيرها، ولكن ليست كل هذه الأصوات والرموز أعمالا فنية لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع إلا فى العقل الخالق لها. ولكى نستبعد أى لبس يحيط بلا مادية الأشياء الجميلة قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من علم الاقتصاد : فمن الواضح جيدا فى هذا العلم أنه لا يوجد موضوعات ترجع فائدتها إلى مادتها الفيزيقية أو الطبيعية بل إن قيمتها ترجع إلى الطلب والعمل المتعلقان بها وتعد محاولة الاستدلال على القيمة الاقتصادية للشىء من صفاته الفيزيقية أو الطبيعية خطأ راجعا للجهل ignoratio elenchi وبناء على هذا يمكن أن نقول أيضا

---

(1) Croce, Aeathetic, p.11.

أن التفرقة بين الفنون المختلفة والتمييز بينها وفقا لمادتها أن كانت أصواتا أو كلمات أو غير ذلك إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية Technical [1] وبناء على ذلك يستبعد كروتشه من تفسيره للعمل الفنى أهمية الجانب الفيزيقى المادى فى حين يؤكد أهمية الجانب الفكرى الذى يتم على مستوى الوعى والروح. يجيب على السؤال الرئيسى ما هو الفن؟ بقوله : إنه رؤيا أو حدس Vision or intuition فالفنان يقدم صورا خيالية image-phantasm والمتذوق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة فى وعيه وكلمات حدس ورؤيا وتأمل وتخيل وخيال وتصور وتمثل ,imagination, figuration ,representation, intuition, vision, contemplation كلها مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن وتنطوى هذه الإجابة على استبعاد كل الآراء والمذاهب التى يرى كروتشه أنها تتنافى مع مذهبه فى الفن وهى المذاهب التى توحد بين الفن وبين الواقعة المادية physical fact أو التى توجد بين الفن والمنفعة العملية أواللذة أو التى تحد بين العمل الفنى وبين الفعل أو السلوك الأخلاقى أو التى توحد بين الفن والمعرفة التصويرية.

يقول مفندا الرأى الأول : إن الإنسان يميل بطبعة إلى البحث عن أسباب الأشياء الجميلة بالبحث فى طبيعتها الخارجية من أشكال هندسية مثلا أو أصوات أو نسب بين الأشكال والأصوات، ولكن لو حاولنا تفسير المادة نفسها تفسيرا عمليا لوجدنا أنها قد انتهت إلى مبدأ لا - مادى كالذرة أو الأثير، وبناء على ذلك، لا يفيدنا أن نرجع إلى المظهر المادى للعمل نفسه، فنعد الكلمات التى تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف ونغفل التأثير الفنى الذى يحدثه فينا هذا العمل ، وهذا يكفى لتوضيح أن الفن ليس ظاهرة مادية.

ولا يمكن للعمل الفنى أن يتعلق بتحقيق منفعة أو لذة معينة فليس فى إرواء الظمأ أو استنشاق الهواء الطلق فن بل كثيرا ما يتعارض الفن الجيد وما يسبب لنا لذة وقد يكون العمل من الناحية ا لفنية جيدا ومع ذلك لا يسبب لذة، ومن هنا يستبعد كروتشة كل المذاهب الهيدونية ومما يتفرع عنها من مذاهب توحد بين الفن

---

(١) المقال المذكور بدائرة المعارف البريطانية. Encyclopedia Britannica.

واللعب مثلا، كما نجد عند شيللر وجروس أو توحد بين الفن وأشباع القوى الحيوية للإنسان كما يذهب جويو مثلا وينكر كروتشة أن ننظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقى ، فقد تعبر الصورة مثلا عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية، ولكن الصورة نفسها من حيث هى صورة لا يمكن أن تكون موضوعا نحكم عليه بالذم أو بالمديح ، فإن جاز لنا مثلا أن نحكم على المربع بأنه أخلاقى أو على المثلث بأنه لا أخلاقى فعندئذ فقط يمكن لنا أن نمضى فنحكم على فرنشيسكا دانتى بأنها منافية للأخلاق وعلى كورداليا شكسبير بأنها ترعى الأخلاق ولكنها أشبه بنوتات موسيقية فى نفس دانتى وشكسبير ليس لها إلا وظيفة فنية » [1].

إن المذاهب التى تنادى بوجوب أن يوجه الفن الناس إلى الخير ويبث فيهم كراهية الشر وينشر فيهم المثل العليا إنما هى تطالب الفن بوظيفة ليست له ولا يستطيع أن يقوم الفن بها أكثر بما تقوم بها الهندسة - بذلك يوكد كروتشة أن للفن مجاله الخاص به ، المستقل عن مجال الأخلاق ومجال اللعب أو اللذة.

وأخيرا يؤكد كروتشه اختلاف الفن عن الفلسفة، فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلى أما الحدس الفنى فغايته تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع واللاواقع.

وليس لنا أن نسأل الفنان مثلا إن كان ما يعبر عنه صادقًا أو كاذبًا تاريخيا أو من جهة الوجود والميتافيزيقا ، ولا يبغى الفن كذلك وضع مجردات وبناءات شكلية على نحو ما تبغى العلوم الرياضية ، لأن الفن لا يحيا بغير أن تغذيه الصور الخيالية، ولقد وقع فى هذا الخطأ الذى يوحد بين الفن والفلسفة والدين كثير من أصحاب المذاهب الميتافيزيقية مثل هيجل وشيلنج أو من وحدوا بين الفن والعلوم الطبيعية أمثال تين Taine أو بين الفن والرياضيات أمثال هربارت.

---

(1) Cf. Croce, The Brcviary of Aesthetcs. Mehrin Rader Amodern Book of Esthetics PP. 88-97.

والمجمل ترجمة : سامى الدروبى ص ٢٤ إلى ص ٢٧.

والخلاصة أن هناك فرقًا كبيرًا بين المعرفة العلمية وبين الحدس الفنى لاعتماد الأولى على التصورات الفعلية واعتماد الفن على الحدس، والحدس يتناول العالم المرئى أما التصورات فتتعامل مع الحقيقة والخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التى وقعت فيها الأستطيقا.

ويفسر كروتشه الجمال والقبح على أساس نظريته ، فالجمال عنده هو التعبير الموفق أما القبح فهو التعبير المخفق، ومن ثم يقدم الجمال وحده بينما يقدم القبح متعددا.

تلك هى الملامح الرئيسية لأهم مذهب مثالى فى علم الجمال المعاصر سيطر فى مستهل القرن العشرين ، وكان من أهم الروافد التى استقى منها النقد الفنى الحديث، ذلك النقد الذى يفسر الفن بأنه خلق لعالم قائم بذاته وأنه ليس مجرد تعبير عن انفعال بقدر ما هو فاعلية ويرى فى العمل وحدة لا تقبل التجزئة ولا التحليل لأنه رؤية شاملة تتمرد على القواعد والتصنيفات المصطنعة. لكن مثالية كروتشه التى انتهت إلى تفسير العمل الفنى بأنه عملية فعلية صرفة، قد استبعدت جانبا هاما من عناصر العمل الفنى هو الجانب المادى الفيزيقي، ومن هنا تعرضت لكثير من الاعتراضات مصدرها أن العمل الفنى لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجسد فى مادة وسيطة، وأن هذا الجانب المادى والقدرة على الإحساس بالمادة وسيطرة الفنان عليها لا تقل فى الأهمية عن العملية الخيالية التى تتم بالحدس. وفى هذا المعنى يقول صامويل الكسندر: إن كروتشة يقلب نظام الوقائع حين يضع العالم الفيزيقى فى المرتبة الثانية (1).

الواقعية والتجريد فى الحضارة الغربية :

ظهرت الواقعية فى العصر الحديث مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وكانت صدى لنمو الرأسمالية البرجوازية فى أوروبا ، ولم تقتصر على تصوير الواقع أو محاكاته كما كان الحال فى العصور القديمة، بل عمدت إلى

---

(1) Beauty and other forme of Vallue. London macmillan, and Co, 1933. pp. 57, 133. cf. A. History of Estheties by k.E. Gilbert. & H. kuhn 4ed 1962 p.552.

معارضة المثالية الجمالية فى الرومانسية التى كانت تسعى إلى التعبير عن مثال الجمال المطلق.

كذلك ابتعدت عن الأفكار اللاهوتية والأساطير القديمة ونزلت إلى حياة الإنسان العادى لتعبر عن معاناته وكفاحه كما اقتربت من الجماهير الشعبية ومشكلاتها الناتجة عن نزوجها إلى الحياة فى المدن وما ترتب على هذه الحياة من مشكلات اقتصادية أدت إلى مظاهر من الاستغلال فى الطبقات العاملة.

وقد كان فن الرواية مع بلزاك وفلوبير فى فرنسا وديكنز فى انجلترا من أهم أمثلة الواقعية فى الأدب أما فى التصوير فقد كان أعظم من اعتنقها ودعا إليها هو المصور الفرنسى جوستاف كوربية الذى لم يعد التصوير عنده يقتصر على تصوير المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية بل أسرف فى تقديم صور عناء الطبقات الشعبية وكفاحها فى الحياة فصور العمال يقطعون الحجارة ويتكدسون فى عربات السكك الحديدية .

ومع تطور التكنولوجيا الحديثة واستحداثها لمواد جديدة فى التلوين والطباعة سهلت القراءة وانتشرت إلى جميع الطبقات فازدهر فن القصة والرواية وتداول الكتب وساعدت اكتشافات علم الضوء وتطور صناعة الألوان على ظهور النزعة الانطباعية فى التصوير فكانت أعمال مونية Monet من معالم التصوير الانطباعى.

ثم ظهر فى السينما وتقدم تقدما كبيرا خلال هذا القرن وانتهت السينما خاصة فى إيطاليا إلى تبنى نزعة واقعية بعد الحرب العالمية الثانية ويذكر بهذا الصدد روسللينى فى فيلم روما مدينة مفتوحة سنة ١٩٤٥ ، وفللينى فى «ساتيريكون» وعبرت السينما الإيطالية عن مقاومة الشعب للفاشية كما ركزت فى عصرنا الحاضر على قلق الإنسان العادى واغترابه وعزلته وعجزه عن التواصل مع مجتمعه.

كذلك أظهرت أن البطولة لا توجد دائما عند مشاهير التاريخ بل قد توجد بين البسطاء من الناس.

وقد تعددت المذاهب الواقعية بحسب المفكرين الذين اعتنقوها ، فثمة واقعية

اجتماعية وواقعية اشتراكية وواقعية جديدة تغرق فى تصوير تفاصيل موضوعات الحياة حتى تجعلها أقرب إلى الرموز التى تستعصى على الفهم.

أما الواقعية الاشتراكية فقد حددتها الماركسية اللينينية فى ضرورة أن يعبر الفن والأدب عن الطبقة العاملة فى نموها الثورى، وعليه بالإضافة إلى ذلك أن يسهم فى التحول الأيديولوجى وفى تثقيف جماهير الشعب وفقاً للفكر الاشتراكى كما رفض هذه الواقعية الذاتية والشكلية فى الفن.

غير أن هذه الرؤية للواقعية سرعان ما ظهرت أنها أداة دعائية سياسية تقصر مهمة الفن على أن يكون انعكاسًا للظروف الاقتصادية والسياسية . ومن هنا فقد ابتعد جورج لوكاتش فى واقعيته عن هذه الواقعية واقترب من الجدلية الهيجلية التى تتعمق جوهر الفن فى مضمونة وشكله وتبنى برخت Brecht الواقعية فى فن المسرح واتجه به نحو الالتزام بقضايا المجتمع.

التجريد واللامعقول فى فلسفة الفن المعاصر :

ابتعد الفن والأدب منذ النصف الثانى من القرن العشرين عن الموضوعات والأشكال التقليدية وزادت حرية الفنان والشاعر فى إبداع لغته الخاصة واستخدام الرموز الدالة على أفكاره وانفعاله وترتب على ذلك أن ابتعد الفن عن التصوير المباشر للحياة وافتقد السهولة التى كانت تميز فن القرن التاسع عشر.

ولعل من أسباب النزعة التجريدية فى الفن المعاصر ذلك التقدم الكبير الذى أحرزته العلوم الطبيعية عند استخدامها للمناهج الرياضية، فقد أصبحت الرموز الرياضية أداة تقنية دقيقة لتقدم البحث ولم يعد العلم يعتمد على الرؤية الحسية والإدراك المباشر للواقع بقدر ما يعتمد على تفسير الرموز والمؤشرات التى قامت بمهمة ترجمة المدركات الحسية فى لغة رمزية دقيقة.

من جهة أخرى انعكس القلق والانعزال والغربة بعد الحرب العالمية الثانية وما يهدد الإنسانية من كوارث نووية فى الفلسفة الوجودية ومسرح العبث واللامعقول. وساد الشعر نزعة رمزية symbolism انتقلت من شعر مالارمية فى فرنسا إلى ت.س إليوت فى انجلترا وسادت الفنون التشكيلية نزعة تجريدية تعبيرية Abstract

Expressionism كما يظهر فى نحت جياكوميتى Giacometti وجماعة الجسر والفارس الأزرق فى التصوير.

وقد عنى الفيلسوف الأسبانى خوزيه أوتيجا جاسيت Gasset بتفسير اتجاهات الفن الحديث وفلسفته التى جعلت الفنان يعنى بوسائله إلى حد الغموض ذلك لأن الفنان المعاصر لا يحاول أن يعكس للناس ما يجرى فى حياتهم وإنما هو أشبه بمصباح يسلط ضوءه على جوانب جديدة ويخاطب حاسيتهم الفنية ويقول :

إن الفن الحديث ليس تصويرا لعالم مرئى ولا هو وصف أو اعتراف لما فى النفس الإنسانية ، وليس الفن الحديث أداة نتعرف من خلالها على شىء فى الحياة الواقعية إنما الفن الحديث أشبه بمرايا مقوسة تضلل عن الحقيقة الواقعية ولا تعكسها ، بل هو سخرية من الواقع مرجعها اجتهاد الفنان فى إضافة عالم بديل عن العالم الواقعى [1].

ولعل مما يوضح هذه الفكرة الرجوع إلى اللغة الأوروبية حيث نجد أن كلمة مؤلف Author فى اللغة الإنجليزية هى كلمة مستمدة من الأصل اللاتينى Auctor وهى كلمة كانت تفيد لقبا كانت روما تطلقه على كل غاز أمكن له أن يضيف إلى دولته أراضى جديدة وكذلك يفعل الفنان حين يضيف إلى العالم الواقعى عالما جديدا يكتشفه هو وينشؤه.

وإذا كان التجريد فى العصور القديمة تجريدا للمحسوس من تفصيلاته وبحثا عما وراء المحسوس من مثال معقول إلا أن التجريد الحديث مخالف لذلك، فالتجريد فى الفن المعاصر قد سار فى اتجاه الفلسفة المعاصرة فى محاولتها تفسير المادة بالامتداد المكانى على نحو ما نجد فى فلسفة ديكارت بحيث يتحول الواقع الخارجى إلى مجموعة من الأفكار التى يتصورها الفنان ، ويصبح عالم الفن عالما مقابلا للوعى الإنساني، ولما كان الوعى حرية كما ذهبت الوجودية فكذلك مال الفن إلى اللامعقول والتعبير بالرموز عن خبرة الإنسان كذلك تخلت الفلسفة المعاصرة عن التقيد بصورة محددة للكون والإنسان حيث أصبح الفن الحديث لا يرتبط بماهية

---

(1) Jose Ortega Y Gasset. The Dehumanization of Art Princeton university Press 1968.

ثابتة معقولة يمكن الرجوع إليها لتفسير المجردات على نحو ما ظهر فى العصور القديمة الوسطى.

ولعل فن الرواية الحديثة يجسد لنا هذه النظرة فعبثا نحاول أن نتبين وجوه أبطالها ذلك لأنهم بلا وجه ولا اسم ويمكن أن يكونوا كل الناس ولا واحدا منهم.

الإنسان إذن قوامه حرية وهو وحده الذى يستطيع أن يضفى المعنى على الموجودات ولكنه حرية مطلقة لا ضابط وراءها ولا نظام ولا أساس لأن الوعى لا يثبت على حال والوعى وإن كان يتعلق بموضوعات العالم الخارجى كما أن الوجود الإنسانى وإن كان وجودا فى العالم على حد قول الفيلسوف الوجودى هيدجر Dasein إلا أن الوعى فى الفن يتعلق دائماً تعلقا خياليا وقد وضح سارتر هذه الفكرة فى مؤلفه : الخيال L'imagination وقدم فى هذا الكتاب نقدا للنظريات السيكولوجية وفضل عليها منهج هوسرل الفينومينولوجى الذى وضح فيه أنه لابد للخيال من أن يتعلق بموضوع ثم مضى سارتر فى تحليله للخيال الفنى فى كتابه الخيال الذى كشف فيه عن طبيعة العمل الفنى والتذوق الجمالى والواقع أن اهتمام سارتر بحياة الخيال إنما يرجع إلى أن الخيال حين يباعد بين الإنسان وعالم الواقع إنما يكشف عن عالم اخر تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها فوظيفة الخيال قدرة على نفى الواقع وهى القدرة الأساسية التى تميز الوعى عند الإنسان تتلخص فى أنه يقدم عالما بديلا للعالم الواقعى ولذلك يرى سارتر فى الخيال قدرة على نفى الواقع وهى القدرة الأساسية التى تميز الوعى عند الإنسان وما قدمه سارتر فى مؤلفه (الخيال) من آراء عن الوعى إنما يمثل مقدمة أساسية لما قدمه بعد ذلك فى كتابه الوجود والعدم.

فمن ذلك أن الاتجاه الوجودى لا يمثل اتجاها فلسفيا بقدر ما يمثل اتجاها فى الأدب والفن ابتداء من الخمسينيات خاصة عند سارتر وهيدجر والفينومينولوجيين وهو الاتجاه الذى ينظر إلى الوعى فى ارتباطه بالأشياء بمعنى أنه يبحث فى وجود الأشياء وجودا موضوعيا إنه يقوسها : (Epoche-Bracketing) كما قال هوسرل واتباعه فى فرنسا من أمثال ميرلو بوتنى . فالوعى يقتصر على

وصف الأشياء كما تبدو للإنسان ، ذلك أن الوعى لا وجود له خاليا من الأشياء، بل هو أبدا متعلق بها، وبهذا تجاوزت الفينومينولوجيا وربيبتها الفلسفة الوجودية الميتافيزيقا التقليدية التى أخذت بالتفرقة بين الموجودات وبين الوعى، وأصبحت المشكلة الرئيسية فى الفلسفة هى البحث فى ظواهر الوجود كما تبدو للذات الإنسانية.

ولذلك يوحد سارتر بين الخيال ووظيفة النفى أو السلب ، وهى قدرة تميز الوعى الإنسانى ، إنه القدرة على الرفض، إنه أيضاً الحرية والتلقائية التى لا ضابط لها من العقل ولا رابط.

ويصف سارتر الخيال بالتلقائية Spontaneite فهو منبثق قادر على خلق الجديد، إنه الوعى الخلاق وهو مختلف فى ذلك عن الإدراك ، لأن الإدراك يتلقى الموضوعات الخارجية، ويخضع لها ، وهو محدود بها.

ويوضح سارتر فكرته فى اعتماد الإدراك على الملاحظة وعدم ارتباط الخيال بهذه الملاحظة فيقول :

إن فى حالة قيامى مثلا بملاحظة مكعب، فإننى أدرك من خلال هذه الملاحظة ثلاثة جوانب من المكعب ولا يتيسر لى أن أدرك جوانبه الستة دفعة. فإذا استمررت فى الملاحظة وغيرت اتجاه نظري، بدت لى من المكعب جوانب جديدة واختفت جوانب غيرها كنت أراها . وهكذا كلما استمرت الملاحظة كلما استمرت الإضافات.

الخلاصة أن إدراك الشىء هو فى النهاية حصيلة هذه الزوايا المختلفة التى تظهر لى منها ، أما بالنسبة لعمل الخيال فإننى إذا حاولت أن استمر فى ملاحظتى فعبثا وهيهات أن أصل إلى إضافة جديدة، لأن الموضوع المتخيل يعطى للوعى دفعة واحدة، وأحصل منه على لمحات Abschauungen إذ تتم لى معرفته دفعة واحدة، فى حين أننى عندما أجعله موضوعا لإدراكى فإنما يختلف الأمر لأننى أسير فى الإدراك سيرا تقدميا، وهذا لا يحدث فى حالة التخيل لأننى أقف عند رؤية واحدة بحيث تنتهى بالسكون، ومن أهم خصائص الخيال التى يتميز بها عن الإدراك، أنه بدلا من

أن يضفى الوجود على موضوعاته فإنه يسلبها إياه، فالخيال يلقى على موضوعه ظلال العدم ومهما فاضت الصورة الخيالية بالحيوية والوضوح إلا أنها تحمل فى ثناياها نفيا للوجود الواقعى، وهذا معنى السلب أو النفى الذى يذكره سارتر.

هذه التحليلات لحالات الوعى الإنسانى، كانت فى الواقع من مصادر تفسير ما يسود الأدب والفن الحديث من عرضيه لا تبين منطقا معقولا أو أساسا صلبا يقف عليه الأمر الذى نجده واضحا فى الرواية الحديثة التى تتحدث عن أشياء ولكن بلا منطق، ومن المسرح اللامعقول الذى يصور الناس وحركتهم بلا مسيرة ولا هدف.

لكن الوجودية وإن كانت ترى فى الوعى الإنسانى القدرة الخلاقة على تجاوز الواقع أو كما يقول سارتر أن الإنسان هو الوجود القادر على أن يغير ما هو عليه إنما كانت منذ نشأتها فلسفة ترفض المجردات العقلية وترى الوجود الإنسانى وجودا عينيا ملتصقا بالحياة وبالعالم وأنه الوجود فى العالم ومع العالم ومن أجل مشروع معين كما يقول سارتر وجود لذاته وليس كسائر الكائنات الأخرى وجود فى ذاته وهو وجود قوامه الحرية المطلقة التى لا تحدها أى حدود .

وقد كانت الوجودية منذ نشأتها على يد كيركجارد فلسفة تؤكد وجود الفرد الإنسانى وترفض إمكانية تفسيره على ضوء منطق النسق أو المذهب كما كان يذهب هيجل بمنطقه العقلى.

فن ما بعد الحداثة :

غير أنه ابتداء من الستينات طرأت على الحضارة فى أوروبا وأمريكا مستجدات غيرت معالم الحياة حين ظهر ما يسمى بمجتمع ما بعد الصناعة أو مجتمعات الكمبيوتر أو مجتمعات الاستهلاك .

كل هذه المسميات تنطوى تحت ما يعرف بمجتمعات ما بعد الحداثة POST-modernity وقد أثرت فى النقد الأدبى وفى الفنون خاصة العمارة والفنون البصرية ما يعرف بفنون ما بعد الحداثة .

حدث ذلك بعد ما تبين أن تقدم التكنولوجيا وصغر الآلات وتسويقها على المستوى الجماهيرى قد أثر تأثيرا هائلا على نوعية المعرفة إذ دخل كل شىء لغة

الكومبيوتر ، بحيث أصبح للغته وفلسفتها أهمية طاغية على المعنى وانصرف البحث إلى اللسانيات واللغات الخاصة بكل علم .

وفى إطار هذا الفكر بعد الحداثى لم يعد المهم هو الوصول إلى حقيقة أو غاية يسعى لها الفكر والفن لم يعد الهدف تحقيق الجمال أو الحصول على الحقيقة وإنما القدرة على الإنجاز وكسب فائدة معينة - وبفضل وسائل الاتصال وبنوك المعلومات انسحب القرار من يد الإنسان أو من يد المديرين إلى الآلات وحلت بنوك المعلومات محل دوائر المعارف ، واصبح الصراع على انتاج المعرفة أهم من الصراع على الأراضى بعد أن ظهر أن الاختلاف الكبير فى القدرة على انتاج المعرفة هو الذي يوسع الهوة بين دول متفوقة ودول نامية ، وساد شعار جديد هو قوة المعرفة أو سلطة المعرفة كما يقول الفيلسوف الفرنسى ميشيل فوكوه .

لقد تغيرت مفاهيم الحق والخير والجمال السائدة فى الفلسفة السابقة فلم تعد ترتبط بقيم مثالية للخير والحق والجمال وحل محلهم القدرة على الإنجاز effi-ciency وتحقيق سعادة فردية وتأثير على الحساسية السمعية والبصرية ولم يعد تحديد المعايير يصدر عن نظام معين أو نسق فكرى أو فلسفة عامة بل أن تحديد هذه المعايير يرجع إلى دائرة المتلقى وحسب طلبه فاصبحت المعلومة تعطى مُجزأة وبالطلب A la carte وبدلا من السؤال القديم هل هذا الكلام حق أصبح السؤال ما فائدة ذلك ؟

ويعد الناقد المصرى الأصل الأمريكى الجنسية إيهاب حسن من أشهر منظرى هذا الاتجاه فى النقد فقد انصرف عن البحث عن المعنى الداخلى فى العمل الأدبى والفنى إلي القول أن المعنى يكتمل عند المتلقين - وبدلا من وجود معنى واحد ظهرت هناك معان مختلفة باختلاف المتلقين وعلى اختلاف مستوياتهم الثقافية الاجتماعية.

لقد كان الفن المقدس هو السائد طوال العصور الوسطى ثم حل محله فن الطبقة العليا فى عصر لويس الرابع عشر فى فرنسا ثم جاءت الطبقة البرجوازية ثم فن الحداثة فى بداية القرن العشرين سادته الخبرة الجمالية المستقلة عن الحياة العملية كما سبق أن أشرنا وكان للذات الفردية وحريتها مكان الصدارة غير انه على

مدى الثلاثين عامًا الماضية تغيرت الثقافة والفنون تغيرا هائلا فلم يعد للموهبة الفردية محل الصدارة وجاءت فلسفات ما بعد الحداثة واتجاهاتها فى الفنون البصرية والنقد الادبى تفتت الذات المركزية أو المطلقات بل تلغى التواصل الزمانى فاصبح الزمان اجزاء أى جزء من الحاضر وظهر ذلك فى الموسيقى حين الغى جون كاج Cage التواصل النغمى وجاء بما يسمى موسيقي المصادفات أو موسيقى لعبة النرد Aleatory وكذلك عبرت مسرحيات صامويل بكيت فى المسرح عدم القدره على التواصل باللغة بين الناس .

وكان كل تفتيت يلزم عنه مونتاج واعادة تركيب ودارت حوارات كثيرة على المستوى النقدى والفلسفى بين ادورنو الذى يرفض أى وجود واقعى للفن فى زماننا هذا ولكاتش المتمسك بوحدة عضوية للعمل الفنى .

وكان لفالتر بنيامين اسهام كبير فى التنبؤ باثر التكنولوجيا المعاصرة على الفن وله فى ذلك بحثه الهام عن الفن ففى عصر الاستنساخ الصناعى يبين فيه كيف افقدت التكنولوجيا فردية الاعمال الفنية وقضت علي ما فيها من عبق aura .

من جهة أخرى ساعدت التكنولوجيا على توسيع دائرة المتلقين حين انتشرت الفنون الجماهيرية مثل السينما والتليفزيون وأصبح للفن صفة جماهيرية أدت إلى الهجوم علي الفن الرفيع أو فن المؤسسة لصالح الفن الشعبى والجماهيرى .

وكان من أهم خصائص فنون ما بعد الحداثة زيادة الاهتمام بفنون المشاهدة البصرية ففى مجال العمارة تداخلت الطرز القديمة والحديثة لتخاطب السكان والمستخدمين العاديين .

وانطلقت طاقات السخرية والتهكم فظهرت صور البوب وملصقاته ومستنسخاته الجماهيرية وحلت محل الصور الكلاسيكية القديمة فشوهت فان جوخ وفيلاسكيز واستبدلتها بصور زجاجات الكوكاكولا ومارلين مونرو والغى فن ما بعد الحداثة هالة التفرد فى الاعمال الفنية واستبدلت بها التكرار اللانهائى فى الاستنساخ .

وانطلقت طاقات السخرية والتهكم فاصبحت الكتابة كتابة عن الكتابة وصورة للصور والنص وعلاقته بغيره من النصوص وظهر أن الفن لا يأتى بجديد وإنما سلسلة من الانعكاسات .

والخلاصة : أن استطيقا وجماليات ما بعد الحداثة ليست سوى :

١ - انعكاسا لمجتمع سادته الصور السلعية المستنسخة حسب احتياجات المستهلك في مرحلة الرأسمالية العالمية وشركاتها كبيرة التوزيع المتعددة الجنسيات .

ولعل ذلك صدى لانهيار وجود ذات مركزية هى صانعة المعنى وترك الكيانات للتفكك والتفتيت .

وضاع الفرق بين فن الصفوة والفن الجماهيرى ورفض فن الصفوة والمتحف والاكاديمية الذى لم يعد يثير الحساسية الفنية لدى الجماهير .

لقد انتقلت الحركة الفكرية لما بعد الحداثة من الولايات المتحدة الى فرنسا مع اشهر مفكرى هذه الحركة چان فرانسوا ليوتار Jean Francois Leotard وصدرت ترجمة انجليزية لمؤلفه The post modern condition عام ١٩٨٤ م .

وهكذا اصبح الفن اكثر برجمانية وشعبية وأقل فلسفة حين استبدل بالسؤال : هل هذا حق وجميل إلى السؤال ما فائدة ذلك ؟

وقد تكون موجة ما بعد الحداثة ظاهرة عالمية ولكن مما لا شك فيه أن الموجات العالمية قد صارت تجد لها صدى فى كل انحاء العالم بعد تطور وسائل الاتصال غير انه فن لا يعبر عن حقيقة على المستوى الفكرى ولا الثقافى ولا يمكن أو يوصف بأنه فن فيه أصالة .. ولكنه لابد أن يؤثر ويتأثر .



المراجع الأجنبية :

Alain, Systeme des beaux arts. Paris Gallinard 1920

—— Preliminaries a' L'esthetique. paris Gallimard 1936.

—— Vingt Lecons sur les beaux arts, Gallimard 1936.

Aldrich. V. C, Philosophy of Art. Prentice Hall 1963.

Alexander, S., Beauty and Other Forms of Value 1933.

Arnheim; R., Art and Visual Perception, Berkeley 1954.

—— Since Cezanne 1922.

Bell, clive., Art 1914.

Bergson: Le Rire P. U. F 1940.

Berenson, 3., The Italien Painters of the Renaissnnce.

Aesthetics and History 1950.

Breton, Andre., Les Manifestes du Surrealisme Paris 1949.

Bullough, Edward., "Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic principle" British Journal of Psyologych June 1921.

Butcher, Aristotles theory of Poetry and fine arts. 4th ed. Macmillan 1932.

Cassirer. Enest. The philosoply of Symbolic Forms Vols. New Haven. Yale University Press 1953, 1955, 1957.

— Lanaguage and Myth, New York 1946 Essay on Man. canada 1954.

Caudwell. Christopher., Illusion and Reality New York 1948.

Collingwood, R. The Principles of Art Oxford Clarendon Press. 1950.

Croce, Benedotto., Aesthetic. trans. by Douglas Ainslie. London Macmillan 2 nd ed 1929.

Dewey, John, Art as Experience. York 1939.

Diderot, Denis, Le Paradoxe sur le Comedien, Paris 1949. Ducasse, Curt. J. The philosoplby of Art New York 1929.

Dufrenne, Mikel., Phenomenologie de L'expericenee esthetique- Paris. P.U.F. 1953 2 Vols.

Edman, Irwin, Arts and the man New York 1939.

Elton, W., Aesthetics and Language, New York 1954.

Feldman, V.. L'Esthetique Francaise Contemporaine. Paris Felix Alcan 1936.

Fleming, W. Artm New York 1976.

Focillon, H.. La vie des formes, Paris 1934.

Fischer, E., The Necessity of Art Pelican.

Freud, S., Civilization and its discontents London 1930.

The Basic Writings. Modern Library 1938.

Collected Papers. 2 Voas: London 1925.

Leonardo Da Vinci. New York 1916.

Fry. Roger E., Vision and Design. New York Meridian 1956.

Gilbert, Katherine and Helmut Kuhn, A History of Esthetics. Indiana University Press, ed 1953.

Greene, Theodore M., The Arts and the Art of Criticism.

Princeton, N. J. Princeton University Press 2nd ed. 1947.

Hanslick. Eduard, The Beautiful in Music trans. by Gustaf Coben london 1891.

Hauser, A., The Social History of Art, Vop. 4 vintage Books NewYork 1957.

Hegel, G.W.F., The Philosophy of Fine Art, ed and trans. by F. North Carolina Press. 1946.

Kant, immanuel, Critique of Judgment transl. by J.H. Bernand New York, Hafner 1951.

Lalo, Ch., Notions d'Esthetique. F.U. F. 1952.

Langer, Susanne. K., Feeling and Form, New York. 1953.

—— Philosophy in a New Key, Harvard University Press. 1942.

—— Reflections on Art. John Hopkins Press Baltinore, 1958.

Lee Vernon, The Beautiful. New York. Cambridge University Press 1913.

Marcuse, Ludwig., Freuds Aesthetics. Journal of Aesthetics. Vols, 17 1958. PP. 1-21.

Meyer, Lesonard B., Emotion and meaning in Music. Chicago Press, 1956.

Morris, Charles, Science, Art and Technology the Kennyon Review 1939 PP. 409-423 cf.

Mumford, Lweis, Art and technics, New York 1949.

Munro, Th, The Interrelations of Arts. New Key. Journal of Philosphy Vol, 40. 1943 PP. 323-29.

Nietzsche F., The Birth of tragedy.

Oretgay Gasset, Jose, The Dehumanization of Art and Noteson the Novel. trans. by Helene Wcyl. Princeton. University Press 1948.

Osborne. Arold., Aesthetics and Citicism New York, philosophical Library1955.

Parker, De Witt, H., The Principles of Aesthetics. New York 1949.

—— The Analysis of Art. Yale University Press, 1926.

Panofsky, Erwin., Meaning in the Visual Arts. Garden City, 1955.

—— Studies in lconology. New York 1931.

Pepper Stephen. C., The Basis of Criticism in Arts, Cambridge, Harvard University Press, 1945.

— Principles of Art Appreciation, New York 1949. Plato, lon.

Plotinus Enneads, trans by S. Mackenna London Faber 1956. 3rd ed. 1960.

Richards S.A., Principles of Literary Criticism, New York 1947. Science and Poetry 2nd 1936.

Santayana, George, The Sense of Beauty New York 1869.

Sartre, J.P. L'imagination 3 rd Paris. P.V.F. 1950.

L'imaginaire Paris Gallimard 1948.

Schopenhauer, Arthur, The World as will and Representation, trans. by E.F.J. Payne 2 Vols New York Dover, 1966.

Souriau, E., L'Avenir de l'esthetique. Pris Fleix Alxan, 1947.

— la Correspon dance des Arts. Paris Flammarion, 1947.

Stolnitz. Jerome, Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism Boston 1960.

Tolstoy, Leo, What is Art trans Ayimer Maude. New York Oxford University Press. 1946.

Vivas, Eleseo and M. Krieger, The Problems of Aesthetics, New York 1953.

Walsh, Dorothy, "The Cognitive Content of Art"

..... Philosophical Review. Vol, 52, 1943 PP. 433-51.

Weiss,. P., The World of Art. Illinois University Press 1961 University

Press 1950. Problems in Aesthetics NewYork 1951.

Wellek, Rene and Warren. The Theory of Literature New York 1942.

Wollheim, R., Art and its Object, Pelican.

المراجع العـــربيـة :

أرســـــطـــــو : كتاب شعر . ترجمة د. عبد الرحمن بدوى

أفــــــلاطـون : محـاورات ونصوص لأفـلاطون (فـايدروس) ترجـمـة د. أمـيـرة حلمى مطر دار المعارف ١٩٨٦.

أمــيــرة حلمى مطر : فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها . دار قباء ١٩٩٨.

تومـــاس مــــونرو : التطور فى الفنون ترجمة محمد على أبو درة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر , ١٩٧١

جـــيـــزيل بروليـــة : جماليات الإبداع الفنى ترجمة د. فؤاد كامل.

زكـــــريا إبـراهـيـم : مشكلة الفن مكتبة ممصر ١٩٥٩.

زكـــــريا إبـراهـيـم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر مكتبة مصر ١٩٦٦.

زكى نجيب محـمـود : فلسفة وفن مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٣.

زكى نجيب محـمـود : فى فلسفة النقد دار الشروق ١٩٧٩.

رمــــســيـس يونان : دراسات فى الفن : الهيـئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٩ .

جـورج ســانتــيــانا : الإحساس بالجمال ترجمة د. محمد مصطفى بدوى مكتبة الأنجلو المصرية.

سيـجـمـوند فـرويد : ليوناردو دافنشى تقديم ترجمة د. أحمد عكاشة.

شـــــــارل لالــو : مبادئ علم الجمال ترجمة . د. مصطفى ماهر.

مــصطفى ســويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى دار المعارف ١٩٥٩.

محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. الدار القومية للطباعة والنشر , ١٩٧٤

كـــــــروتـشـــــه : المجمل فى فلسفة الفن ترجمة د. سامى الدروبى دار الفكر العربى ١٩٤٧.

رمـضـان بسطاويس : جماليـات الفنون وفلسفـة تاريخ الفن عند هيـجل، المؤسسة الجامعية للدراسات ١٩٩٣.

ســعـــيـــد توفــيق : الخبرة الجمالية دراسة فى فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات ١٩٩٢.

